

1947ء کے بعد

اُردو ڈراما



ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری

جناب محمد اسرف ثانی صاحب

کے لیے قلمیہ ملے

۲۵-۶۲-۱۱

۱۹۴۷ء کے بعد اردو ڈراما

مصنف

ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری

ناشر: دارالادب پبلی کیشنز، فرائش گنڈ بڈگام کشمیر



”اس کتاب کی طباعت کے لئے جموں و کشمیر اکیڈمی آف آرٹ
، کلچر اینڈ لینگویج سے مالی امداد حاصل کی گئی ہے۔ اس کتاب میں
ظاہر کی گئی آراء سے کلچرل اکیڈمی کا بالواسطہ یا بلاواسطہ کوئی تعلق
نہیں اور نہ اس ضمن میں کلچرل اکیڈمی پر کوئی ذمہ داری عائد
ہوگی۔“

ملہ حقوق بحق مصنف محفوظ ہیں۔

م کتاب: ۱۹۴۷ء کے بعد اردو ڈراما

مصنف: ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری

شر: مصنف

دارالادب پبلی کیشنز فراش گنڈ بڈ گام کشمیر ۱۹۱۱۱۱

ریا ہتمام: گلشن عبد اللہ

بار اول: ۲۰۱۳

قیمت: پانچ سو روپیہ

ISBN: 978-93-5067-986-9

C: Author, Mahirul Qadir Zore and Maaizul Qadir Zore

Title: Urdu Drama Post 1947

Author: Dr. Mohiudin Zore Kashmiri

Published by: Daruladab Publications

Farashgund Budgam J&K 191111

Govt. Reg. No. 14952-A-Budgam (J&K)

First Edition: 2013

Total No. of Pages: 483+5= 488

Cell: 9697393552

email: aneyes.ul islam@gmail.com

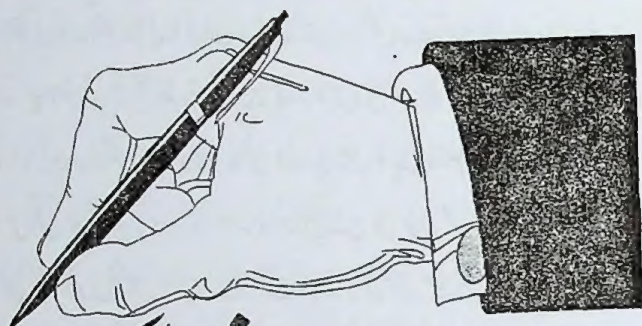
Price: 500/=

انتساب

اپنے والدین کے نام

۱۰۰
 ۱۰۱
 ۱۰۲
 ۱۰۳
 ۱۰۴
 ۱۰۵
 ۱۰۶
 ۱۰۷
 ۱۰۸
 ۱۰۹
 ۱۱۰
 ۱۱۱
 ۱۱۲
 ۱۱۳
 ۱۱۴
 ۱۱۵
 ۱۱۶
 ۱۱۷
 ۱۱۸
 ۱۱۹
 ۱۲۰
 ۱۲۱
 ۱۲۲
 ۱۲۳
 ۱۲۴
 ۱۲۵
 ۱۲۶
 ۱۲۷
 ۱۲۸
 ۱۲۹
 ۱۳۰
 ۱۳۱
 ۱۳۲
 ۱۳۳
 ۱۳۴
 ۱۳۵
 ۱۳۶
 ۱۳۷
 ۱۳۸
 ۱۳۹
 ۱۴۰
 ۱۴۱
 ۱۴۲
 ۱۴۳
 ۱۴۴
 ۱۴۵
 ۱۴۶
 ۱۴۷
 ۱۴۸
 ۱۴۹
 ۱۵۰
 ۱۵۱
 ۱۵۲
 ۱۵۳
 ۱۵۴
 ۱۵۵
 ۱۵۶
 ۱۵۷
 ۱۵۸
 ۱۵۹
 ۱۶۰
 ۱۶۱
 ۱۶۲
 ۱۶۳
 ۱۶۴
 ۱۶۵
 ۱۶۶
 ۱۶۷
 ۱۶۸
 ۱۶۹
 ۱۷۰
 ۱۷۱
 ۱۷۲
 ۱۷۳
 ۱۷۴
 ۱۷۵
 ۱۷۶
 ۱۷۷
 ۱۷۸
 ۱۷۹
 ۱۸۰
 ۱۸۱
 ۱۸۲
 ۱۸۳
 ۱۸۴
 ۱۸۵
 ۱۸۶
 ۱۸۷
 ۱۸۸
 ۱۸۹
 ۱۹۰
 ۱۹۱
 ۱۹۲
 ۱۹۳
 ۱۹۴
 ۱۹۵
 ۱۹۶
 ۱۹۷
 ۱۹۸
 ۱۹۹
 ۲۰۰

۲۰۱
 ۲۰۲
 ۲۰۳
 ۲۰۴
 ۲۰۵
 ۲۰۶
 ۲۰۷
 ۲۰۸
 ۲۰۹
 ۲۱۰
 ۲۱۱
 ۲۱۲
 ۲۱۳
 ۲۱۴
 ۲۱۵
 ۲۱۶
 ۲۱۷
 ۲۱۸
 ۲۱۹
 ۲۲۰
 ۲۲۱
 ۲۲۲
 ۲۲۳
 ۲۲۴
 ۲۲۵
 ۲۲۶
 ۲۲۷
 ۲۲۸
 ۲۲۹
 ۲۳۰
 ۲۳۱
 ۲۳۲
 ۲۳۳
 ۲۳۴
 ۲۳۵
 ۲۳۶
 ۲۳۷
 ۲۳۸
 ۲۳۹
 ۲۴۰
 ۲۴۱
 ۲۴۲
 ۲۴۳
 ۲۴۴
 ۲۴۵
 ۲۴۶
 ۲۴۷
 ۲۴۸
 ۲۴۹
 ۲۵۰
 ۲۵۱
 ۲۵۲
 ۲۵۳
 ۲۵۴
 ۲۵۵
 ۲۵۶
 ۲۵۷
 ۲۵۸
 ۲۵۹
 ۲۶۰
 ۲۶۱
 ۲۶۲
 ۲۶۳
 ۲۶۴
 ۲۶۵
 ۲۶۶
 ۲۶۷
 ۲۶۸
 ۲۶۹
 ۲۷۰
 ۲۷۱
 ۲۷۲
 ۲۷۳
 ۲۷۴
 ۲۷۵
 ۲۷۶
 ۲۷۷
 ۲۷۸
 ۲۷۹
 ۲۸۰
 ۲۸۱
 ۲۸۲
 ۲۸۳
 ۲۸۴
 ۲۸۵
 ۲۸۶
 ۲۸۷
 ۲۸۸
 ۲۸۹
 ۲۹۰
 ۲۹۱
 ۲۹۲
 ۲۹۳
 ۲۹۴
 ۲۹۵
 ۲۹۶
 ۲۹۷
 ۲۹۸
 ۲۹۹
 ۳۰۰



پیش گفتار

مشمولات

صفحہ نمبر

☆ پیش گفتار

- باب اوّل۔ اُردو ڈراما آغاز سے ۱۹۴۷ء تک ایک اجمالی جائزہ ۱۱
- باب دوّم۔ اُردو ڈراما ۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۰ء تک ۵۵
- باب سوم۔ اُردو ڈراما ۱۹۷۰ء سے تاحال ۱۵۹
- باب چہارم۔ اُردو کے ادبی ڈرامے۔ (۱۹۴۷ء کے بعد) ۲۵۳
- باب پنجم۔ اُردو منظوم ڈراما، اوپیر اور ڈانس ڈراما (۱۹۴۷ء کے بعد) ۲۸۴
- باب ششم۔ اُردو ڈرامے پر جدید یورپی اثرات ۳۱۹
- باب ہفتم۔ اُردو میں یورپی اور مشرقی ڈراموں کے ترجمے
- (۱۹۴۷ء کے بعد) ۳۸۵
- باب ہشتم۔ اُردو تھیٹر اور اسکی موجودہ صورت حال کا مجموعی جائزہ ۴۳۳
- ☆ ☆ کتابیات (اُردو اور انگریزی) ۴۶۲

1947ء کے بعد

اُردو ڈراما



ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری



جناب محمد اسرف ٹاٹ صاحب
کے قلم سے

۱۹۲۷ء

۱۹۲۷ء کے بعد اردو ڈراما

مصنف

ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری

ناشر: دارالادب پبلی کیشنز، فراش گنڈ بڈگام کشمیر

جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ ہیں۔

نام کتاب: ۱۹۴۷ء کے بعد اردو ڈراما

مصنف: ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری

ناشر: مصنف

دارالادب پبلی کیشنز فراش گنڈ بڈ گام کشمیر ۱۹۱۱۱۱

زیر اہتمام: گلشن عبداللہ

بار اول: ۲۰۱۳

قیمت: پانچ سو روپیہ

ISBN: 978-93-5067-986-9

C: Author, Mahirul Qadir Zore and Maaizul Qadir Zore

Title: **Urdu Drama Post 1947**

Author: **Dr. Mohiudin Zore Kashmiri**

Published by: Daruladab Publications

Farashgund Budgam J&K 191111

Govt. Reg. No. 14952-A-Budgam (J&K)

First Edition: 2013

Total No. of Pages: 483+5= 488

Cell: 9697393552

email: aneyes.ul islam@gmail.com

Price: 500/=

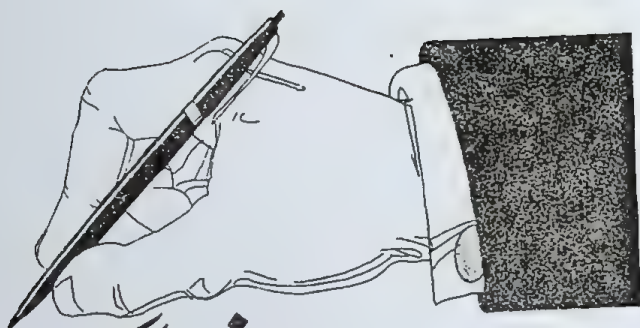
”اس کتاب کی طباعت کے لئے جموں و کشمیر اکیڈمی آف آرٹ
، کلچر اینڈ لینگویجز سے مالی امداد حاصل کی گئی ہے۔ اس کتاب میں
ظاہر کی گئی آراء سے کلچرل اکیڈمی کا بالواسطہ یا بلاواسطہ کوئی تعلق
نہیں اور نہ اس ضمن میں کلچرل اکیڈمی پر کوئی ذمہ داری عائد
ہوگی۔“

مشمولات

صفحہ نمبر

☆ پیش گفتار

- باب اول۔ اُردو ڈراما آغاز سے ۱۹۴۷ء تک ایک اجمالی جائزہ ۱۱
- باب دوم۔ اُردو ڈراما ۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۰ء تک ۵۵
- باب سوم۔ اُردو ڈراما ۱۹۷۰ء سے تا حال ۱۵۹
- باب چہارم۔ اُردو کے ادبی ڈرامے۔ (۱۹۴۷ء کے بعد) ۲۵۳
- باب پنجم۔ اُردو منظوم ڈراما، اوپیرا اور ڈانس ڈراما (۱۹۴۷ء کے بعد) ۲۸۴
- باب ششم۔ اُردو ڈرامے پر جدید یورپی اثرات ۳۱۹
- باب ہفتم۔ اُردو میں یورپی اور مشرقی ڈراموں کے ترجمے
- (۱۹۴۷ء کے بعد) ۳۸۵
- باب ہشتم۔ اُردو تھیٹر اور اسکی موجودہ صورت حال کا مجموعی جائزہ ۴۳۳
- ☆ ☆ کتابیات (اُردو اور انگریزی) ۴۶۲



پیش گفتار

ادبی اصناف میں ”ڈراما“ ایک ایسی صنف ہے جس کا دیگر فنون لطیفہ جیسے مصوری، رقص نغمہ اور سنگیت وغیرہ سے راست تعلق ہے، اسی لئے ”ڈراما“ انسان کے تمام تر لطیف احساسات اور جذبات کی تشفی اور ترجمانی کرنے میں دیگر اصناف کے بہ نسبت زیادہ کامیاب رہتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ ”ڈراما“ اظہار خیال کے قدیم ترین ذریعوں میں سے ایک اہم ذریعہ ہے، تو شاید بے جا نہ ہوگا، کیونکہ ڈرامے کی ابتدا انقالی سے ہوئی ہے اور بقول ارسطو انقالی انسانی جبلت میں داخل ہے جو نہ صرف انسانوں بلکہ دیگر جانوروں اور حیوانوں میں بھی نظر آتی ہے اور اس کی ارتقائی اور ترقی یافتہ صورت کا دوسرا نام ”ڈراما“ ہے۔ اگرچہ ڈراما عالمی ادب میں ایک اہم مقام رکھتا ہے تاہم اولین صورت میں اس فن کا بیج یونان اور ہندوستان میں ہی بویا گیا اور ابتداً اس کے اصول و ضوابط ان ہی دو ملکوں میں مقرر کئے گئے اور کافی عرصے تک یورپ میں ارسطو کے دئے ہوئے اصول اپنائے گئے اور مشرق میں بھرت منی (ناٹیہ شاستر) کے اصولوں کی پیروی کی گئی، مگر جب ڈرامے کی تاریخ کے حوالے سے مجموعی طور پر دیکھا جائے گا تو یہ بات روز روشن کی طرح صاف عیاں نظر آتی ہے کہ شیکسپیر کے زمانے سے ہی ان اصولوں سے انحراف ہونے لگا اور ڈراما نگاری کی نئی شعریات اور نئے نظریات پنپنے لگے جسکی وجہ سے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ صنف ڈراما میں فنی و تکنیکی لحاظ سے بہت سی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ اس بات سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ تھیٹر کو اگرچہ سنیما اور ریڈیو، ٹی وی کی وجہ سے زبردست دھچک لگا ہے، مگر پھر بھی ادبی ڈرامے Closet

Dramas اور دیگر قسم کے ڈرامے نہ صرف چھپتے رہے بلکہ انہیں بے حد پزیرائی بھی حاصل ہوئی اور کئی بار اسٹیج پر پیش کیے جاتے رہے ایسے جہاں تک کہ اُردو ڈرامے کا تعلق ہے ۱۹۴۷ء کے بعد کافی تعداد میں اُردو میں نہ صرف مقامی اثرات کے تحت روایتی طرز پر ڈرامے لکھے گئے بلکہ اس صنف میں مغربی ڈرامے کے زیرِ اثر اچھے خاصے تجربے بھی کئے گئے جو کافی کامیاب رہے۔ اس کے علاوہ مغربی اور دیگر مشرقی زبانوں کے شاہکار ڈراموں کے اچھے خاصے ترجمے بھی اُردو میں کئے گئے۔ ہندوپاک میں ایک تو دیگر زبانوں کے شانہ بشانہ ہمارا تھیٹر بھی حسبِ مقدور کام کرتا رہا اور دوسری طرف اُردو کے سرمایہ ادب میں صنفِ ڈراما سے کافی اضافہ بھی ہوتا رہا۔ مگر نہ جانے پھر بھی ہمارے اُردو محققین و ناقدین اُردو ڈراما کے تئیں کیوں سرد مہری دکھاتے رہے اور بیشتر لگے متعلق مایوس کن تبصرے اور جائزے پیش کرتے ہیں۔ نتیجتاً ہمارے اچھے خاصے ڈراما نگار گوشہ گمنامی میں پڑ گئے۔ ہمارے ڈرامے کے بارے میں غلط فہمیاں پیدا ہوئیں۔ ان ہی بہت سے مسائل کو مدِ نظر رکھ کر جب ہم اُردو ادب میں صنفِ ڈراما پر کی گئی اب تک کی تحقیق و تنقید پر ایک غائر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں لگتا ہے کہ اس صنف پر ابھی تک اُردو میں واجبی کام ہوا ہے۔ اُردو میں اسکی عمر کم ہی سہی مگر عالمی ادب میں اسکی تاریخ بہت پرانی ہے۔ مجھے اس بات کا پورا یقین ہے کہ اب تک اُردو ڈرامے پر تحقیقوں اور ناقدوں نے جتنا کام کیا ہے اُس سے تشفی نہیں ہو پاتی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ موجودہ صورت حال کے پیشِ نظر یہ صنف جن اہم باتوں کا تقاضا کرتی ہے اس کا مفصل جائزہ لیا جائے۔ اُس کے علاوہ اس مسئلے کا بھی جائزہ لیا جائے گا کہ عالمی سطح پر جو بھی تحریکیں ادب میں یا تذکرہ صنف میں ابھری ہیں، اُن سے اُردو ڈراما کس حد تک متاثر ہوا ہے؟ راقم نے اس کی کوششوں کر کے اور اس صنف سے ذاتی دلچسپی کے پیشِ نظر اس کام کا بیڑا اٹھایا ہے اور اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے کا موضوع ”۱۹۴۷ء کے بعد اُردو ڈراما ایک تنقیدی مطالعہ“ منتخب کیا ہے۔

”ڈراما“ خواہ منظوم ہو یا منثور، اس فرضی کہانی کا نام ہے۔ جو باقاعدگی سے اسٹیج یا

اسکرین پر اداکاروں کے ذریعے عمل اور مکالموں کی صورت میں لوگوں کے سامنے پیش کی جاتی ہے۔ اس طرح کے ڈرامے بعد میں کتابی صورت میں بھی شائع ہوتے رہتے ہیں۔

ہماری زندگی بدلتی رہتی ہے۔ ہمارے سامنے نئے نئے تجربات آتے ہیں، نظریات آتے ہیں، جسکی وجہ سے کسی بھی چیز کی کوئی مخصوص پہچان اب نہیں رہی۔ یہی حال ڈرامے کا بھی ہے۔ البتہ اسکی اہمیت و افادیت اور اسکی عصری معنویت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا۔ ڈرامے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ڈراما اسٹیج پر دیکھتے وقت ہر کوئی فرد یہ سمجھنے لگتا ہے کہ ایک سچا اور حقیقی واقعہ اس کی نگاہوں سے گزر رہا ہے اور وہ اس ڈرامے میں محو ہو کر یہ بھول جاتا ہے کہ وہ ”ڈراما“ دیکھ رہا ہے۔ حقیقت نگاری کا یہی انداز اسکا طرہ امتیاز ہے اور فن کا کمال یا عروج بھی ہے۔ ڈراما خواہ تاریخی ہو یا مذہبی، سیاسی ہو یا ملکی، عشقیہ ہو یا مذاحیہ غرضیکہ اس کی نوعیت کچھ بھی کیوں نہ ہو وہ انسانی فطرت اور انسانی جذبات کا صحیح مرقع ہونا چاہیے۔ اس میں ہماری صحیح معاشرت اور ہماری زندگی کا عکس نظر آنا چاہیے اور اگر یہ نہیں ہے تو ڈراما فطرت کے ساتھ مذاق سے زیادہ اہمیت نہیں حاصل کر سکتا۔ ہمارے پاس ڈرامے کی صورت میں کافی سرمایہ موجود ہے۔ مگر اسے کھوج نکالنے کی اشد ضرورت ہے۔ ہمارے یہاں جو کام ہوا ہے۔ اس سے ہمارا ڈراما (و آج علی شاہ کے دربار سے آج تک) پوری طرح سے سامنے نہیں آیا۔

اُردو ڈرامے کی تحقیق و تنقید پر جن اصحاب نے اب تک قلم اٹھایا ہے، ان میں سب سے پہلے کسی گناہ مصنف نے ۱۹۰۴ء میں ڈرامے کے فن پر ایک مختصر سا مقالہ لکھا ہے۔ اسکو کافی عرصہ کے بعد انور پاشا ثانی نے مرتب کر کے شائع کیا ہے۔ یہاں یہ بات واضح رہے کہ سب سے پہلے منظر عام پر آنے والی کتاب ”نائٹ ساگر“ ہی ہے۔ جس کے مولفین محمد عمر نور الہی نے اُردو میں پہلی بار عالمی تھیٹر کو موضوع بنایا ہے۔ اور یہ اس نوعیت کی ہندوستانی زبانوں میں پہلی کتاب ہے۔ ان کے بعد بہت سے لوگوں نے اُردو

میں ڈراما کے متعلق مضامین و کتابیں وقتاً فوقتاً سپرد قلم کی ہیں۔ جنکا ذکر یہاں اجمالاً کیا جاتا ہے۔

۱۔ وہ مصنفین جنکی مستقل کتابیں ہیں۔

گنگنام، محمد عمر نور الہی، بادشاہ حسین، صفد آہ او ما آئند، مسعود حسن رضوی ادیب، وقار عظیم، امتیاز علی تاج (مضامین اور ڈرامے مرتب کئے) ڈاکٹر اسلم قریشی، ڈاکٹر عبدالعلیم نائی، پروفیسر فصیح احمد، عشرت رحمانی، جمیل احمد، ڈاکٹر مسیح زمان، محمد حسن (ڈرامے مرتب کئے اور ڈراما پر مضامین لکھے) انجمن آرا۔ اے بی اشرف، ملک حسن اختر (لاہور) قمر اعظم ہاشمی، عطیہ نشاط، تاج سعید، حاتم ماہر راپوری، اخلاق اثر، ابراہیم یوسف، سید حسن، روح افزا رحمان، عتیق احمد صدیقی، پروفیسر قمر رئیس، ڈاکٹر کلیم سہرامی، عبدالسلام خورشید، حیدر عباس رضوی، ظہور الدین، ڈاکٹر مسز شمیم احمد، ملک، پریم پال اشک، وجے دیو سنگھ، محمد افضل الدین اقبال، محمد شاہد حسین، رضیہ حامد، ڈاکٹر شبانہ نذیر، ظہیر انور، عارف نقوی، مشتاق احمد، ڈاکٹر شہناز صبیح، نوشادر رضا، شاہد رزمی، ڈاکٹر محمد کاظم، زبیر شاداب، ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری، ڈاکٹر شمیم النساء وغیرہ وغیرہ

۲۔ وہ مصنفین جنہوں نے مضامین و مقالے لکھے:

داتا ترہ کیفی، سجاد ظہیر، سری رام لاگو، جاوید نہال، امجد، آغا جمیل کاشمیری، ضیا الدین برنی، احتشام حسین، آل احمد سرور، رام پرکاش راہی، عزیز اندوری، عشرت ظہیر، ہارون ایوب، انجم سلمانی، کوثر چاندی، رام لعل، شمس کنول، محمد عتیق صدیقی، رحمان مذنب، اقبال مجید، انیس اعظمی، ریوتی سرن شرما، خواجہ احمد فاروقی، زاہدہ زیدی، ساجدہ زیدی، جے این کوشل، حنیف فوق، زبیر رضوی، م ن سعید، سلام سندیلوی، کنول نین پرواز، ظانصاری، راجندر ناتھ شیدا، نثار احمد فاروقی، عمیق حنفی، امیر اللہ خان شاہین، اعجاز صدیقی، غلام حسین اطہر، کالی داس گپتا رضا، منجو قمر، عبدالمنفی، محمد حسن عسکری، اسلوب احمد انصاری، آغا بابر، سہیل عظیم آبادی، رفعت سرور، سہیل بخاری، ادیب

سمیل، بلراج ساہنی، اطہر پرویز، رمیش چندر، علی جواد زیدی، سیدہ جعفر، عابد علی، اقبال حسن، بلونت گارکی، خلیق انجم، شارب ردولوی، خواجہ احمد عباس، حبیب تنویر جمیل جالبی، ڈاکٹر ابوالیث صدیقی، ڈاکٹر عفت زرین، ڈاکٹر مجیب احمد خان، سلیم شہر زاد وغیرہ وغیرہ

۳۔ اُردو کے کم و پیش تمام رسائل و جرائد میں وقتاً فوقتاً ڈرامے چھپتے رہے ڈرامے متعلق مضامین، مقالے اور تبصرے چھپے اسکے علاوہ اُردو ڈراما کے بارے میں انگریزی میں بھی مضامین شائع کئے گئے۔ ہندو پاک کے چند اہم رسالوں نے ڈراما نمبر بھی شائع کئے۔ جنکی نشاندہی اس طرح سے کی جاتی ہے۔

- ۱۔ ۱۹۲۵ء دہلی دنیا لاہور۔ ۲۔ ۱۹۳۴ء یادگار لاہور۔ ۳۔ ۱۹۶۹ء موج بہار لاہور۔ ۴۔ ۱۹۵۴ء ادب لطیف لاہور۔ ۵۔ ۱۹۵۸ء نئی قدریں حیدر آباد پاکستان۔ ۶۔ ۱۹۵۹ء آجکل نئی دہلی۔ ۷۔ ۱۹۶۱ء قدردان پاکستان۔ ۸۔ ۱۹۶۴ء شاعر بمبئی۔ ۹۔ ۱۹۶۸ء فکر کراچی۔ ۱۰۔ ۱۹۶۸ء نئی قدریں پاکستان۔ ۱۱۔ ۱۹۷۴ء شگوفہ دکن۔ ۱۲۔ ۱۹۹۴ء ایوان اُردو نئی دہلی۔ ۱۳۔ ۱۹۹۴ء آجکل نئی دہلی۔

اُردو ڈراما پر اتنا کچھ کام ہونے کے باوجود بھی تنقید کی کمی ہے۔ ان حضرات نے اپنے اپنے دور کے مطابق بہت اچھا کام کیا ہے۔ راقم کا مقالہ ”۱۹۴۷ء کے بعد اُردو ڈراما۔ ایک تنقیدی مطالعہ“ آٹھ ابواب میں منقسم ہے۔

پہلا باب ”اُردو ڈراما آغاز سے ۱۹۴۷ء تک۔ ایک اجمالی جائزہ“ کے عنوان سے ہے۔ اس میں راقم الحروف نے یونانی اور ہندوستانی ڈرامے پر بات کرتے ہوئے اُردو ڈرامے کے آغاز سے پہلے ان لوک ناکوں اور رام لیلوں وغیرہ کی تلاش کرنے کی سعی کی ہے، جو عوام میں تفریح کا ذریعہ تھے اور اصل میں ان ہی مشغلوں نے اُردو ڈرامے کے آغاز کیلئے راہ ہموار کی اس طرح سب سے پہلے واجد علی شاہ اور اسکے ڈرامے ”رادھا کنھیا کا قصہ“ کا نام آتا ہے۔ اسکے بعد اُردو ڈرامے کے

ابتدائی ادوار کا اجمالی جائزہ لیتے ہوئے اس باب میں واجد علی شاہ کے دربار، بنگال اور ممبئی میں اردو تھیٹر کا اجمالا ذکر کیا ہے، اسکے علاوہ پارسی تھیٹر یکل کمپنیاں آغا حشر کاشمیری، ادبی ڈراما، امتیاز علی تاج، ترقی پسند ڈراما اور بھی بہت سے ڈراما نگاروں کا ذکر ہوا ہے۔

باب دوم:- ”اردو ڈراما ۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۰ء تک“۔ یہ دور اصل میں آزادی کے ساتھ ہی ساتھ شروع ہوتا ہے اور اس دور میں ہماری زندگی کے بیشتر شعبوں میں نئے مسائل روز بہ روز ابھر رہے تھے۔ جن کا اثر واضح طور پر ہمارے ادب پر بھی رہا۔ اس باب میں اس دور کے پس منظر کے ساتھ ساتھ جن ڈراما نگاروں کی ڈراما نگاری کا جائزہ راقم نے لے لیا ہے۔ انہوں نے اپنا ادبی سفر ترقی پسند تحریک کے ساتھ ہی شروع کیا تھا اور اس دور کے آخر تک تقریباً وہ سبھی اپنا دم توڑ چکے تھے۔ فضل الرحمن، شوکت تھانوی، ممتاز مفتی، پروفیسر مجیب، اشک، اشتیاق حسین قریشی، کرشن چندر، بیگم صالحہ عابد حسین، منٹو، قدسیہ زیدی، میرزا ادیب، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی اور کرتار سنگھ دگل جیسے معتبر ڈراما نگار راقم نے اس باب میں شامل کئے ہیں۔

باب سوم:- ”اردو ڈراما ۱۹۷۰ء سے تا حال“۔ یہ باب دراصل باب دوم کا دوسرا حصہ ہے۔ جسکو راقم نے حجم کم کرنے کی غرض سے دو برابر حصوں میں منقسم کیا ہے، تاکہ مقالے کے ابواب میں Sequence اور توازن قائم رہے۔ اس باب میں راقم نے پہلے ۱۹۷۰ء سے عصر حاضر تک کے بین الاقوامی اور قومی سطح کے سیاسی، سائنسی، سماجی اور ادبی پس منظر پر ایک طائرانہ نظر ڈالی اور اسکے بعد اسی تناظر میں اردو کے ابھرنے والے چند اہم ڈراما نگاروں کے فن کا جائزہ سلیا ہے۔ ان میں حبیب تنویر، ابراہیم یوسف، رفعت سرودش، پروفیسر محمد حسن، پروفیسر ساجدہ زیدی، پروفیسر زاہدہ زیدی، ڈاکٹر شکیل الرحمن، ساگر سرحدی، زبیر رضوی، تجو سیلانی، آفاق احمد، شمیم

حنفی، کمال احمد، انیس اعظمی اور ظہیر انور خاص طور پر شامل کئے گئے۔ انکے علاوہ ہمعصر ڈراما نگاروں کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔

باب چہارم ”اُردو کے ادبی ڈرامے ۱۹۴۷ء کے بعد“ کے عنوان سے ہے۔ ادبی ڈراما کوئی نئی چیز نہیں ہے، البتہ اُردو ڈراما شناسی میں پہلی بار راقم نے واضح طور پر اس موضوع پر روشنی ڈالی ہے۔ آج تک لوگ کن کن ڈراموں کو ادبی ڈرامے سمجھتے تھے؟ اسکی وجہ سے ایک کنفیوژن پایدا ہوا تھا۔ جسکو راقم الحروف نے دُور کرنے کی کوشش کی ہے، ساتھ ہی اُردو کے ابتدائی ادبی ڈراموں کا ذکر کرتے ہوئے ۱۹۴۷ء کے بعد کے ادبی ڈراموں پر تفصیلاً روشنی ڈالی ہے جن میں خاص طور پر اولیس احمد ادیب، سید رفیع الدین اشفاق، قدسیہ زیدی، باسط سلیم صدیقی، نسیم حجازی، ریاض الحسن، سید مرتضیٰ حسین بلگرامی، سودیش کمار ہستی، ریوتی سرن شرما، دیپ سنگھ، عاشیہ احمد، رشید انجم اور آئندہ لہر کے ادبی ڈراموں کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔

باب پنجم ”اُردو منظوم ڈراما، اوپیرا اور ڈانس ڈراما“ کے عنوان سے ہے۔ یہاں ان موضوعات کو الگ الگ تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ حصہ الف میں منظوم ڈراما کا تعارف اور توضیح پیش کرتے ہوئے سلام مچھلی شہری، ساغر نظامی، جعفر طاہر، حمایت علی شاعر، عبدالعزیز خالد، مہدی نظمی، ساجدہ زیدی، اور رفعت سروش کی منظوم ڈراما نگاری کا تنقیدی جائزہ لے لیا گیا۔ اسکے بعد اسی باب کے دوسرے حصے میں اوپیرا کے تعارف کے ساتھ ساتھ سلام مچھلی شہری، ساغر نظامی، شہاب جعفری، منظور الامین، اور رفعت سروش کے چند اوپیراز پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس باب کے آخر میں ”ڈانس ڈراما“ کے تحت صرف رفعت سروش کے مجموعے ”شعور آگہی“ میں شامل چار ڈانس ڈراموں پر ہی بات کی گئی ہے کیونکہ بقیہ ڈانس ڈراموں کی تفصیلات اور مواد میں حاصل نہ کر سکا اور اس مقالے کی طوالت کے پیشِ نظر بھی ان ہی ڈراموں پر اکتفا کرنا پڑا۔

باب ششم کا عنوان ”اُردو ڈرامے پر جدید یورپی اثرات“ الگ ایک مقالے کا تقاضا کرتا ہے۔ مگر راقم نے فی الحال صرف اجمال سے ہی کام لے لیا ہے۔ یہ یورپی اثرات اُردو ڈراما پر تحریکوں کی صورت میں کم، بلکہ مختلف رجحانوں کی صورت میں زیادہ پڑ گئے۔ اس سلسلے میں راقم الحروف نے جدید یورپی ڈرامے کے پس منظر کے ساتھ ساتھ پہلے ایسیر ڈتھیڑ کو متعارف کرتے ہوئے اُردو میں انور عظیم، حمید اللہ، کمار پاشی، ساجدہ زیدی، شمیم حنفی، اور آفاق احمد کے چند ڈراموں پر بحث کی۔ اسی طرح ایک تھیڑ کو متعارف کرواتے ہوئے حبیب تنویر، محمد حسن، آفاق احمد اور یریندر پنواری کے ڈراموں پر بحث کی گئی۔ حقیقت نگاری کے تحت حسب ترتیب کرشن چندر پروفیسر مجیب، ابراہیم جلیس، کرتار سنگھ دگل اور پروفیسر محمد حسن کو شامل کیا گیا۔ فیمنیزم کے زمرے میں رشید جہاں، عصمت چغتائی، صالحہ عابد حسین، ڈاکٹر محمد حسن، پروفیسر زاہدہ زیدی اور رفعت سروش کا نام آتا ہے۔ آخر میں ”کٹناٹک“ کو واضح کر کے مجیب خان، صفدر ہاشمی اور ظہیر انور کے ڈراموں کا جائزہ لے لیا گیا ہے۔ ان یورپی رجحانوں کے اثرات (اوپر پیش کئے گئے ڈراموں کے علاوہ) اُردو کے بہت سے اور بھی ڈراموں پر ہوئے ہیں مگر یہاں ابھی انتخاب سے ہی کام لے لیا گیا ہے۔

باب ہفتم :- میں فن ترجمہ اور اسکی روایت کے ساتھ ساتھ اُردو میں کئے گئے یونانی، انگریزی اطالوی، جرمنی، فرانسیسی، روسی، سنسکرت، عربی، و دیگر ہندوستانی زبانوں کے ڈراموں کے ترجموں کا جائزہ لے لیا گیا ہے۔

باب ہشتم :- ”اُردو تھیٹر اور اسکی موجودہ صورت حال کا مجموعی جائزہ“ میں ہم نے پہلے تھیٹر اور ہندو پاک کے بہت سارے تھیٹروں کے کام کا جائزہ لے لیا ہے، جہاں اُردو ڈرامے وقتاً فوقتاً پیش کئے گئے۔ ان میں جامعہ ملیہ تھیٹر، پرتھوی تھیٹر، اپنا، انشا، نیا تھیٹر گروپ، N.S.D اور پاکستان کے بھی چند تھیٹروں کا ذکر کیا گیا۔ پھر اُردو تھیٹر اور ڈرامے کا جائزہ لیتے ہوئے اس دور کے پس منظر کے ساتھ ساتھ، پارس تھیٹر پھر ریڈیو

باب اوّل

اُردو ڈراما آغاز سے ۱۹۴۷ء تک

ایک اجمالی جائزہ

یہ بات اب تسلیم شدہ ہے کہ اُردو ایک ہند آریائی زبان ہے اور اس کی پیدائش دہلی کے گرد و نواح میں مسلم اقتدار کے ساتھ ہی ہوئی ہے۔ یہ مخلوط زبان بہت سی ایرانی اور ہندوستانی زبانوں کے باہمی اشتراک سے مل کر بنی اور بہت جلد ہندوستان کی عوامی زبان کے طور پر اپنا لوہا اس زبان نے منوالیا۔ شروع میں ہی خوشی قسمتی سے اسے بادشاہوں کی سرپرستی ملی جس کی وجہ سے اس زبان کو کافی عروج حاصل ہو سکا اور اس میں کافی ذخیرہ ادب بھی پیدا ہو گیا۔ ابتدا میں اس زبان میں ان ہی اضاف پر زیادہ توجہ دی گئی جو عربی و فارسی میں مروج تھیں۔ ان میں قصیدہ، غزل، رباعی، مثنوی، مرثیہ اور داستان وغیرہ وغیرہ خاص طور پر شامل ہیں۔

نقالی (یا ڈراما نگاری) چونکہ اسلام میں کسی حد تک ممنوع قرار دی گئی ہے، اسلئے ڈرامے کا ایران یا عرب سے آنا ناممکن تھا۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ اصنام پرستی میں صرف دو ہی قومیں مشہور ہیں۔ ایک ہے یونان کی قوم اور دوسری ہندو قوم۔ غالباً ڈرامے کا آغاز ولادت مسیح سے قبل ان ہی دو ملکوں میں ہوا۔ چونکہ دونوں کا پہلے پہل آپس میں کوئی کلچرل رشتہ نہیں تھا، اسلئے وہ دونوں قومیں ایک دوسرے کے اثرات قبول کرنے سے قاصر ہی رہے۔ کچھ لوگ کہتے ہیں کہ ۳۲۷ ق م میں "اسکندر" کے حملوں کے بعد یونانی قوم کے اثرات ہمارے کلچر پر پڑنے لگے اور اس طرح ہمارا ڈراما بھی اُن کے اثر میں آ گیا، مگر ایسے ہی۔ بہت ان باتوں کو خارج ہی کرتے ہیں۔ ۱

دونوں قوموں نے اپنے اپنے طور پر ڈرامے کو کافی فروغ دے دیا۔ اگرچہ بیشتر اصنافِ ادب اُردو نے عربی اور فارسی سے مستعار لئے ہیں مگر ڈراما کی روایت چونکہ ہندوستان میں پہلے سے ہی موجود تھی اسلئے ابتداً اُردو نے ڈرامے کی مقامی روایت سے ہی اثر قبول کر لیا۔ یونان کو فی الحال یکطرف چھوڑ کر جب ہم ہندوستانی ڈرامے کی بات کریں گے تو ہمیں ابتدا میں دو طرح کے ڈرامے ملتے ہیں۔ ۱۔ مذہبی ڈراما اور ۲۔ لوک نٹک۔ یہاں سنسکرت ڈرامے کے بارے میں ملاحظہ فرمائیے Henry-wells کا بیان:

Dramatic theory in India recognizes many types of drama, two of the chief being the Nataka, the prakarana, 2

”ناٹکا“ کی کہانی یا موضوع اکثر مذہبی ہوتا ہے اور ”پراکنا“ کا موضوع سماجی ہوتا ہے جس کا مقصد زیادہ تر ہنسنا ہنسانا ہوتا ہے۔

۱۔ اصطلاح ڈراما Drama کا سنسکرت مترادف نٹک ہے جسکے معنی جسمانی حرکات یا ناچ کے ہیں۔ کیونکہ نٹک مجموعہ ہوتا ہے اداکاری اور رقص و غنا کا۔ ہندو روایت کے مطابق نٹک کے عناصر چاروں دیدوں میں بکھرے ہوئے تھے جنکے انتخاب، ترتیب اور تشکیل سے ”ناٹھ وید“ تیار ہوا۔ ہندو کہتے ہیں کہ برہمانے راجہ ہندھرا اور دوسرے دیوتاؤں کی فرمائش پر یہ وید ترتیب دے دیا۔ اس کا فن سب سے پہلے بھرت منی کو سکھایا گیا جسکے ذریعے یہ تمام دنیا میں پھیل گیا۔ سہ ہندو عالموں کے مطابق اندھردھوج، امرت منھن اور کشمی سوسر ابتداً ڈرامے ہیں جو پہلے عالم بالا میں دیوتاؤں کے دربار میں کھیلے گئے پھر دشنوجی کی بیوی اروسی کے توسط سے دنیا میں آ گئے۔ اسکے بعد کالی داس وغیرہ کا زمانہ آتا ہے۔

۲۔ اب جہاں تک کہ ہندوستان میں ”لوک نٹک“ کا تعلق ہے۔ اسکی روایات بھی

بہت قدیم ہیں۔ کیونکہ لوک نائک (یا لوک ساہتہ بھی کہیں گے) ہر ملک کے عوام کے دل و دماغ کی پیداوار اور انکے دلی جذبات کا سچا ظہور ہوتا ہے۔ ڈاکٹر محمد یاسین ہندوستانی عوامی نائک پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ”مذہب سے قطع نظر ہندوستان کے دیہاتوں میں سنیما تھیٹر اور تفریح کے دوسرے ذرائع کی کمی کے باعث عوامی نائکوں کو بڑی مقبولیت رہی ہے۔“

یہ لوک فنکار عوام تک محدود نہیں رہے بلکہ ایک زمانہ ایسا بھی آیا جب انہیں بادشاہ کے دربار تک بھی رسائی حاصل ہوئی۔ کنول ڈبائیوی اپنے ایک مضمون ”اُردو کا عوامی ادب سوانگ یا نوٹسکی“ میں رقمطراز ہیں:

”فرخ سیر اور محمد شاہ کے عہد میں بھگت کا سوانگ یہ فرقہ بھی شاہی دربار میں اور درباری امرا و روسا کی محفلوں کی آرائشوں کا ذریعہ بن چکا تھا۔“ ۵

پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیب نے بھی اودھ کے تفریحی مشغلوں میں ڈرامائی عناصر ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے۔ اور لکھا ہے کہ ”اونچے طبقوں کے تفریحی سامان میں داستان گوئی، نقالی اور بہروپ بھی تین چیزیں ایسی تھیں جن میں ڈرامائی عناصر کم و بیش پائے جاتے ہیں۔“ ۶

خیر ہندوستان میں تھیٹر کی داغ بیل تاریخ کے قدیم ادوار میں ڈالی گئی تھی اور ہندوستانی تھیٹر غالباً یونانی تھیٹر سے بھی زیادہ پرانا ہوگا۔ یہاں کے بڑے بڑے علماء اور فضلا بھاسا کو قدیم ترین ڈراما نگار قرار دیتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ وہ کسی وقت ۵۰۰ سال قبل از مسیح سے لیکر ۵۰ سال ق۔م کے زمانے میں ہوئے۔ ۷

انکے بعد کالی داس، بھوبھونی، وشاکھادت جیسے قابلِ قدر ڈراما نگاروں نے تھیٹر کے دامن

— کو وسیع کر لیا۔

اب جہاں تک کہ اُردو ڈرامے کا تعلق ہے، یہ مسئلہ بہت ہی پیچیدہ بن گیا ہے اور آئے دن تحقیق کی وجہ سے یہ اور بھی باتوں کا تقاضا کرتا ہے۔ اُردو زبان کی عمر کوئی آٹھ سو برس سے ایک ہزار برس ہی ہے اور اُردو شعر و ادب کی عمر چھ سو برس سے کچھ زیادہ ہے۔ اُردو میں تحقیق و تنقید کی عمر ابھی صرف ایک سو برس ہے۔

اُردو کے ابتدائی ڈراما محققین و ناقدین (خاص کر ام بابو سکینہ، محمد عمر نور الہی، امتیاز علی تاج، بادشاہ حسین) اندر سبھا کو پہلا ڈراما مانتے تھے۔ ان کے ساتھ ہی محمد صادق نے بھی اندر سبھا کو اُردو کا پہلا ڈراما اپنی تاریخ میں درج کیا مگر ساتھ ہی اس حوالے سے بہت سے سوالات کی طرف اشارہ بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"Inder Saba, The first urdu play by universal consent was written by the Poet Amanat , in 1853, was Amant a courtier of Vajid , Ali Shah, the last ruler of Oudh? Did he write the play at the instance of the King? Did Vajid, Alishah, his courtiers , and his concubines take part in the play?- These are moot points which need not detain us in a critical study of Urdu Drama." 8

یہ ایسے سوالات ہیں جن پر ان کے بعد بھی محققین نے بہت خامہ فرسائی کی ہے۔

اُردو میں ڈراما کی تحقیق پر دوسری منزل یہ بھی آگئی کہ لوگ اندر سبھا کو اُردو کا پہلا ڈراما تسلیم کرنے سے انکار کرنے لگے اور اپنی اپنی دریافت کو اُردو کا پہلا ڈراما قرار دینے لگے، جن میں چند کا یہاں ذکر کیا جائے گا۔

اُردو ڈراما کے بہت بڑے مگر غیر معروف محقق ڈاکٹر عبدالعلیم نامی مرحوم نے اُردو ڈرامے کے بارے میں مختلف مگر متضاد بیانات رقم کئے ہیں۔ وہ پرنگالی مبلغین کو اُردو ڈرامے کا بانی قرار دیتے ہیں جو ۱۴۹۸ھ میں یہاں وارد ہوئے تھے۔ اُردو ٹیڑھ جلد اول میں وہ رقمطراز ہیں:

”اُردو تھیٹر کی تاریخ شاید ہے کہ اسکی ابتدائی ساخت پرداخت کا تعلق ان باشندگان پر تگل سے ہے جو ۱۴۹۸ء میں بغرض تجارت ہندوستان آئے تھے۔ دراصل یہی لوگ اور ان کے جانشین ماڈرن انڈین اسٹیج کے بانی اور ہر اوّل دستے کے ہیرو ہیں۔ جب یورپ اور امریکہ، روس، چین اور جاپان میں ماڈرن اسٹیج کا نام نہ تھا۔ اس وقت پر تگلی مبلغین دکن اور شمالی ہند میں اُردو ڈرامے اسٹیج کرتے تھے“ ۹

دوسری جگہ نامی مرحوم اپنے ایک مضمون ”اُردو اسٹیج کی ابتدا اور نشوونما“ میں فرماتے ہیں:

”حقیقت میں اُردو ڈرامے کے خالق وہ انگریز تاجر تھے جو ۱۶۶۵ء میں ممبئی کے ساحل پر اُترے۔ انگریزوں کے دل میں اسٹیج کیلئے ایک قدرتی محبت موجود رہی ہے۔ جب ممبئی میں رس بس گئے تو انہوں نے گھروں میں کئی ڈرامے اسٹیج کے۔ ۱۷۵۰ء میں انگریزوں نے کچی دیواروں کا ایک تھیٹر ممبئی شہر میں تعمیر کیا جو برطانوی شرفا کیلئے ۱۸۳۵ء تک کھیل تماشے کا سامان مہیا کرتا رہا۔ دس سال بعد گرانت روڈ پر ایک نیا تھیٹر قائم ہو گیا۔ اسکا نام ممبئی تھیٹر رکھا گیا یہیں اُردو اسٹیج نے جنم لیا اور پہلے ڈرامے کھیلے گئے۔“ ۱۰

یہاں نامی مرحوم کے ان دونوں بیانات میں کافی تضاد پایا جاتا ہے۔

نامی مرحوم جب اُردو اسٹیج ڈرامے کی بات کرتے ہیں تو وہ ایک جگہ راجہ گوپل چند اور جلدھڑ کو اُردو کا پہلا ڈراما قرار دیکر کہتے ہیں۔

”۲۶ نومبر ۱۸۵۳ء کی رات کے آٹھ بجے پہلا اُردو ڈراما راجہ گوپل چند اور جلدھڑ

ممبئی تھیٹر گرانت روڈ پر اسٹیج کیا گیا۔“ ۱۱

نامی صاحب نے یہ متضاد بیانات اپنے مختلف مقالوں میں دے دئے اور اسکی ہر جگہ کڑی نکتہ چینی کی

گئی ہے۔ خاص کر ڈاکٹر مسیح الزمان نے اسے سرے سے ہی خارج کیا۔ البتہ پروفیسر احتشام حسین (جدید اُردو ڈراما اور اسکے بعض مسائل آجکل ڈراما نمبر ص ۴) اور ڈاکٹر میمونہ دلوئی نے انکی حمایت میں لکھا:

”ڈاکٹر بھاوجی لاڈ نے ۱۸۵۳ء میں ”راجہ گوپی چند اور جلندھر“ کے نام سے اُردو میں ایک ڈراما قلم بند کیا۔ یہ ڈراما ۲۶ نومبر کو بمبئی تھیٹر میں اسٹیج کیا گیا۔“ ۱۲

”راجہ گوپی چند اور جلندھر“ کے بارے میں تو بہت کچھ لکھا گیا ہے مگر اس کا متن کسی کو دستیاب نہ ہو سکا اسلئے ان بیانات پر شبہ کیا جاسکتا ہے۔ اب اگر اسی کو اُردو کا پہلا ڈراما مان لیا جائے گا تب بھی ہماری نظر پہلے مسعود حسن رضوی ادیب کے نظریہ پر ہی مرکوز ہو جاتی ہے۔ انہوں نے اپنی دریافت کو منظر عام پر لاتے ہوئے لکھا ہے۔

”یہ ڈراما ”رادھا کنھیا کا قصہ“ کے نام سے واجد علی شاہ نے اپنی ولی عہدی کے زمانے میں (۱۸۴۳ء) ۱۲۵۸ھ اور ۱۲۵۹ھ کے درمیان لکھا تھا اور بعد کو اپنی کتاب ”نبی“ میں شامل کر دیا جو ۱۲۹۲ھ کی تصنیف ہے۔ پورا ڈراما ایک مسلسل بیان کی صورت میں لکھا گیا ہے اور اسکے بیچ بیچ میں اداکاروں کیلئے ہدایتیں بھی لکھ دی گئی ہیں۔ جو سرسری نظر میں اس بیان کا جز معلوم ہوتی ہیں۔ یہاں یہ ڈراما موجودہ تہذیب کتابت کے مطابق لکھا جا رہا ہے۔“ ۱۳

مسعود حسن رضوی کا نظریہ اپنے ٹھوس ثبوت کی وجہ سے فی الحال قابل قبول ہے اور اگر نامی صاحب کی بات بھی صحیح مان لی جائے گی تب بھی اُردو کا پہلا ڈراما ’رادھا کنھیا کا قصہ‘ مصنف واجد علی شاہ ہی ہے کیونکہ یہ ڈراما ۱۸۴۳ء میں اسٹیج کیا جا چکا تھا جبکہ ’راجہ گوپی چند اور جلندھر‘ ۱۸۵۳ء کا ہے۔ عشرت رحمانی بھی واجد علی شاہ کو ہی اُردو کا پہلا ڈراما نگار مانتے

ہیں مگر وہ انکی دوسری تصنیف کو اولیت دیتے ہیں۔

”۔۔۔ قرآن سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اُردو ڈراما کا پہلا نقش ”افسانہ عشق“ تھا جو ریس یا اوپیرا کی شکل میں پیش کیا گیا اور اس طرح اُردو کے سب سے پہلے ڈراما نگار واجد علی شاہ تھے اور ان کے بعد سید امانت علی لکھنوی نے دوسرا نقش اندر سجا پیش کیا۔۔۔۔۔“ ۱۴

ان لوگوں کے علاوہ بھی اور کئی نظریات اُردو کے پہلے ڈرامے کے حوالے سے ہیں جن میں اُردو کے مشہور نقاد پروفیسر خواجہ احمد فاروقی نے اُردو معنی (قدیم اُردو نمبر) شمارہ ۹ میں کسی نامعلوم اُردو ڈرامے کے پانچ صفحات منصفہ شہود پر لائے۔ اُردو کا قدیم ترین ڈراما کے عنوان کے تحت ان کو پیش کرتے ہوئے لکھا ہے:

”یہ مخطوطہ عزیز دوست مٹر سائمن ڈنگی کی ملکیت ہے اور مجھے لندن میں اُن کی عنایت سے اس کے پڑھنے اور اسکے کچھ حصے نقل کرنے کا موقع ملا۔

اس ڈرامے میں تیس ورق ہیں۔ سائز بڑا ہے۔۔۔۔۔ اسکے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مخطوطہ رچرڈ اسٹریچی Richard Strachey کی ملکیت رہ چکا ہے جو ۱۸۱۶ء-۱۸۱۸ء تک دربار لکھنؤ میں ایسٹ انڈیا کمپنی کا رزیڈنٹ تھا۔۔۔ اگر یہ اولین ڈراما نہیں، تو اُردو کے قدیم ترین ڈراموں میں ضرور شامل ہے اس مخطوطے پر نہ سنہ کتابت درج ہے نہ سنہ تصنیف۔“ ۱۵

خواجہ احمد فاروقی صاحب کی تحقیق ادھوری ہے۔ انہوں نے پورا ڈراما دیکھا مگر بد قسمتی سے اس سے صرف پہلے ایک کا پہلا سین ہی نقل کیا ہے۔؟ سنہ کتابت یا سنہ تصنیف اگرچہ درج نہیں ہے پھر بھی اس ڈرامے کے مصنف اور دیگر معلومات بھی لائے جاسکتے تھے۔؟ یہ ڈراما قدیم اُردو نثر میں ہے اور اس کا موضوع سماجی ہے۔ اگر یہ پورا ڈراما فاروقی صاحب حاصل

خیر یہ ڈراما پانچ ایکٹوں اور پچیس مناظروں پر مشتمل ہے۔

ایک طرف خورشید پر مضامین و مقالے لکھے گئے دوسری طرف پاکستان میں بھی اسکے متن کو سید امتیاز علی تاج نے شائع کیا، جس سے یہ بات کھل کر سامنے آئی کہ یہ ڈراما سب سے پہلے ایدل جی جمشید جی کھوری نے گجراتی زبان میں تحریر کیا اور بعد میں اسے سیٹھ بہرام جی فردون جی مرزبان نے اُردو میں منتقل کر لیا۔ خلاص کا ذکر سب سے پہلے جہانگیر جی پٹن جی کھمباتہ نے ڈرامے کے بارے میں اپنی یادداشتوں میں کیا۔ ڈاکٹر ناجی نے خورشید کے بارے میں کھمباتہ کا طویل اقتباس اُردو تھیٹر میں درج کیا ہے، البتہ ایدل جی کھوری کے حالات زندگی سید امتیاز علی تاج نے Sir D.B. Wach a کی کتاب Shells from the Sand of

Bombay سے اخذ کئے۔ ۱۹

اُردو ڈرامے کے ایک اور محقق سید حسن گذرے ہیں جنہوں نے اپنی تالیف ”بہار کا اُردو اسٹیج اور اُردو ڈراما“ میں اپنے موضوع کے حوالے سے کئی اہم باتوں کا انکشاف کیا ہے جسکی تائید بھی کی گئی ہے اور تردید بھی وہ لکھتے ہیں:

”یہ بات تعجب سے سنی جائے گی کہ بہار میں آج سے تقریباً سو سال قبل یعنی ۱۸۷۴ء کے لگ بھگ اُردو کے دو بہت عمدہ ڈرامے لکھے گئے تھے جن کے نام ہیں سجاد سنبل اور شمشاد سوسن۔ بہار کے پہلے اُردو ڈراما نگار کیثورام بھٹ ہیں۔ مذکورہ بالا دونوں ڈرامے اُن ہی کی تصنیف ہیں۔“ ۲۰

سید حسن صاحب کے بارے میں اتنا ہی کہا جاسکتا ہے کہ یہ انکی تالیف ہے نہ کہ تصنیف یا کوئی تحقیق۔ اُسے جو کچھ کہیں سے بھی ملا اسکو کاٹ چھانٹ کر بغیر کسی تحقیق کے جوڑ دیا ہے۔ انکی اس

تالیف کے بیانات کو پورے اُردو ڈرامے کے تناظر میں نہیں دیکھا جاسکتا ہے، البتہ ڈرامے کے حوالے سے بہار پر کام کرنے والوں یا اُس دور پر کام کرنے والے اسکالرس کیلئے یہ کتاب کچھ مواد فراہم کر سکتی ہے۔ ۲۱

جس کیشو بھٹ کے بارے میں سید حسن نے اپنی تالیف میں تفصیلات فراہم کئے ہیں اور جنکا ذکر ڈاکٹر ناتمی نے بھی اپنی کتاب بلیو گرافیا اُردو ڈراما جلد اول صفحہ ۱۵۰ میں اور ہندی ڈراما کے محقق ڈاکٹر ستیندر تینجانے اپنی کتاب ہندی ٹانک پنر مولیا ٹکن صفحہ ۱۰۵ میں کیا ہے۔ انکے ایک اور ڈرامے ’اندھوں کو آنکھ‘ ۲۲ کو پاکستان کے ادیب سہیل نے زیر تحقیق لایا ہے۔ وہ سہ ماہی اُردو شمارہ (۲) ۱۹۸۵ء میں اس عنوان کے تحت انکشاف کرتے ہیں:

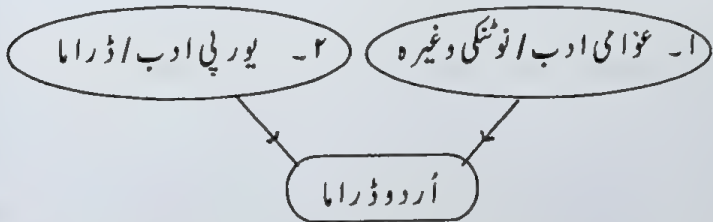
”تاریخ اُردو ڈراما کی ایک گم شدہ کڑی۔ ’اندھوں کو آنکھ‘۔۔۔۔۔ ۱۸۸۰ء کے بعد جدید طرز پر بنگال میں لکھے گئے کئی اُردو نثری ڈراموں کا سوراخ مل چکا ہے جو ڈھا کے کے اسٹیج پر پیش ہوئے تھے۔۔۔۔۔“ ۲۳۔

پھر اُردو ڈراما کی ابتدا کے بارے میں بہت سے بے ترتیب حوالے اور بیانات رقم کرتے ہیں، اور آخر میں سید حسن کے نظریے کی حمایت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”پروفیسر سید حسن صاحب کا یہ تھیس درست ہے کہ سجاد سنیل اُردو کا پہلا ڈراما ہے۔ ادیب سہیل نے اپنے مقالے (جس کی طوالت اکتیس صفحات پر ہے) میں اپنے موضوع کے حوالے سے بہت گم لکھا ہے اور کبھی دوسروں کی بے بنیاد و کالت کی اور کبھی خود بلند بانگ دعوے کئے۔ البتہ آخر میں یہ بیان درج کیا ہے کہ ڈراما ”اندھوں کو آنکھ“ انہیں انڈیا آفس لائبریری لندن کے ایک اہم کلرک پر داز جناب ایس اے قریشی کے توسط سے حاصل ہوا۔“ اور وہ اس ڈرامے کی اشاعت ۱۸۸۰ء بتاتے ہیں۔ ۲۴ اس اعتبار سے یہ اُردو کا پہلا ڈراما نہیں ہو سکتا ہے۔

خیر اُردو ڈراما کی ابتدا کے بارے میں اُوپر پیش کئے گئے مختلف متضاد بیانات کے علاوہ بھی اہمیت سے بیانات ہیں جن میں ابراہیم یوسف [ایک قدیم ڈراما صولت عالمگیر مصنف مولوی سید ابوالفضل الفیاض (شاعر مارچ ۱۹۷۷ء ص ۳۶)] اور فصیح احمد وغیرہ وغیرہ کے ہیں مگر یہ سبھی بیانات پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کے سامنے ٹھہر نہیں سکے۔ وجوہات کچھ بھی ہوں مگر میں تو یہی کہوں گا کہ رضوی صاحب کی آراء کو پوری اُردو دنیا میں مستند قرار دیا گیا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا مسعود حسن رضوی کے بیان پر ہی اکتفا کر کے ”رادھا کنھیا کا قصہ“ کو اُردو کا پہلا ڈراما سمجھا جائے گا یا نہیں؟

اَوّل تو اُردو ڈرامے کے آغاز کے بارے میں یہ مسئلہ بھی ہے کہ ہم نے ڈرامے کو براہ راست سنسکرت سے نہیں لے لیا ہے۔ یعنی ایک طرف ہمارے سامنے ہندوستان کا لوک ادب (جس میں نوٹنکی خاص تھی) تھا اور دوسری طرف یورپی ادب کے اثرات اسلئے میں اُردو ڈرامے کے آغاز کے بارے میں یہ خاکہ پیش کرتا ہوں۔



یہ دوا لگ راتے ہیں۔ جن کا ایک دوسرے سے براہمت کوئی تعلق نہیں تھا، کیونکہ عوامی ادب کا تعلق ان پڑھ لوگوں سے تھا اور یورپی ادب کا تعلق انگریزی سے واقف پڑھے لکھے لوگوں سے تھا۔ یعنی اُردو ڈرامے کے آغاز کے بارے میں ہمیں دوا لگ راتوں کی تلاش میں نکلنا ہوگا۔ اگر رادھا کنھیا اور اندر سبھا کو ہی اولیت دی جائے گی تب اُردو ڈراما ہندوستان کے عوامی ادب سے پیدا ہوا ہے۔ دوسری طرف ہم فورٹ ولیم کالج یا انگریزی

ادبیات کے اثرات سے بھی انکار نہیں کر سکتے ہیں۔ نامی نے ہی نہیں، بلکہ عتیق احمد صدیقی (فکر و نظر اکتوبر ۱۹۶۳) آل احمد سرور (اُردو ادب ۱۹۷۱) اور نائیک ساگر والوں نے بھی انگریزی ڈراموں کے اُردو ترجموں کا ذکر کیا ہے۔ انگریزی عہد کا ڈراما سے متعلق کافی مواد دریافت کر کے شائع کیا گیا۔ غرضیکہ جب بھی ہمیں اُردو ڈرامے اور اس کے مآخذ کی تلاش کرنی ہوگی تو ضرور ہم کو اوپر پیش کئے گئے دونوں سمتوں پر چلنا ہوگا۔ فی الحال ہم بھی رضوی صاحب کو ہی ترجیح دیں گے، البتہ تحقیق میں کوئی بھی بات حرف آخر نہیں سمجھی جاسکتی ہے۔ اسلئے اس ضمن میں ہمیں اور بھی بہت کچھ کرنا باقی ہے۔

اُردو ڈرامے اور اسٹیج کے بانی سلطان عالم واجد علی شاہ اختر بادشاہ اودھ کی پیدائش ۱۰ ذی قعدہ ۱۲۳۷ھ بمطابق ۳۰ جولائی ۱۸۲۲ء کو اودھ شاہی خاندان میں ہوئی۔ ۲۵ نواب امین الدولہ امداد حسین خان ان کے اتالیق مقرر ہوئے مگر پیر و مرشد کے مزاجوں میں کافی فرق تھا۔ مرشد کو بچپن سے ہی موسیقی و رقص سے کافی دلچسپی تھی جسکو پیر صاحب حرام سمجھتے تھے۔ ۵ ربیع الثانی ۱۲۵۳ھ بمطابق ۱۶ جولائی ۱۸۴۲ء کو ان کے والد امجد علی شاہ اودھ کے بادشاہ مقرر ہوئے اور خود وہ ولی عہد مقرر ہوئے۔ واجد علی شاہ نے۔ پری خانہ اور شاہی اسٹیج قیصر باغ میں قائم کیا۔ اُردو کا پہلا ڈراما ”رادھا کٹھیا کا قصہ“ ان ہی سے منسوب ہے۔ جسے انہوں نے ۱۲۵۸ھ اور ۱۲۵۹ (بمطابق ۱۸۴۳ء۔ ۱۸۴۴ء) کے درمیان تخلیق اور اسٹیج کیا۔ ملاحظہ کیجئے یہاں اسکا یہ نمونہ:-

”کنھیا: اے لالتا! ہماری رادھا ہم نہیں مانت ہیں۔ کیا کروں؟

اللتا: بنتی کرو، ناک رگڑو، پیاں پڑو، مونہ گھیسو، چوری کرو۔۔۔۔۔۲۶

اس سچ بہت سے لوگ آتے ہیں۔ مرلی لائی جاتی ہے اور مکھن والیاں مکھن بھی دیتی ہیں تب رادھا راضی ہو جاتی ہے۔

یہ میوزیکل ڈراما تفریح کیلئے تیار کیا گیا تھا اور اپنے وقت کے مطابق اس میں رقص اور موسیقی کا خاص اہتمام بھی رکھا گیا۔ واجد علی شاہ کو جہاں عیاش بادشاہ کہا جاتا ہے وہاں وہ علم و ادب کے بہت ہی دلدادہ اور ایک صاحبِ طرز ادیب بھی تھے۔ انکی کتابوں کی تعداد ۱۰۰ سے بھی زمرہ تائی جاتی ہے کچھ قد رتجا علی میرزا نے واجد علی شاہ کی ادبی اور ثقافتی خدمات پر ۷۰۰ صفحات پر مشتمل جو جامع کتاب لکھی اس میں وہ لکھتے ہیں:

” واجد علی شاہ کی تعمیری اور تخلیقی صلاحیتوں کے یادگار نقش کتابوں کی صورت میں ہی ہیں۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا مناسب نہ ہوگا کہ واجد علی شاہ نے علاوہ تصنیف و تالیف کے اور کسی طرف توجہ نہیں دی لباس، معماری، نقاشی، رقص اور موسیقی وغیرہ میں ان کی خدمات کا صرف ذکر ہی باقی ہے، کیونکہ باقی رہنے والے نقوش میں یہی نقش کچھ زیادہ پائیدار ہوتا ہے “ ۲۷

واجد علی شاہ کے بعد تاریخی اعتبار سے امانت لکھنؤی کے ڈرامے ”اند رسبھا“ کا نام آتا ہے مگر انگریزی دور یا ہندوستان میں انگریزوں کی ادبی خدمات سے کوئی انکار نہیں کر سکتا ہے۔ انہوں نے نہ صرف یہاں فورٹ ولیم کالج، فورٹ سینٹ جارج کالج اور دلی کالج وغیرہ جیسے علمی و ادبی ادارے کھولے بلکہ یورپ سے آئے ہوئے چند صاحبِ قلم لوگوں نے اردو زبان و دیگر ہندوستانی زبانوں پر دستِ رس حاصل کر لینے کے بعد ذاتی طور پر بھی ان زبانوں میں کارہائے نمایاں انجام دئے ہیں۔ فورٹ ولیم کالج

سے ہی اُردو میں ترجموں کا سلسلہ جاری ہوا، جس میں ڈراما بھی نمایاں ہے۔ اُن مستشرقین پر کام کرنے والوں میں عثمانیہ یونیورسٹی حیدرآباد کے صدر شعبہ ادب پروفیسر ڈاکٹر محمد افضل الدین اقبال بھی پیش پیش ہیں۔ انکی تحقیق ”اُردو کا پہلا نثری ڈراما اور کیپٹن گرین آوے“ ۱۹۸۴ء میں منظر عام پر آگئی وہ اپنی دریافت کے بارے میں لکھتے ہیں:

”راقم الحروف کو بڑی تحقیق اور تلاش کے بعد فورٹ سینٹ جارج کالج میں بتائے جانے والے ایک مشہور ڈرامے علی بابا چالیس چور کا پتہ چلا۔ موجودہ تحقیق کے بموجب یہ اُردو کا قدیم ترین نثری ڈراما ہے جو ۱۸۵۲ء میں مدراس سے شائع بھی ہوا۔۔۔۔۔ اُردو میں اس صنف کو روشناس کرانے والا ایک انگریز فوجی کیپٹن گرین آوے تھا۔۔۔۔۔“ ۲۸

پروفیسر موصوف نے اگرچہ مقدمے میں اجمال سے ہی کام لے لیا ہے اور اصل ڈرامے کے متن کو شائع کیا ہے مگر پھر بھی ان کی باتوں میں دم معلوم ہوتا ہے۔ اسکے علاوہ انھوں نے اس ڈرامے کا خوب تجزیہ بھی کیا ہے گرین آوے کے اس ڈرامے کو فنی اعتبار سے ایک مکمل اسٹیج ڈراما قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کا پلاٹ انہوں نے مشہور عربی داستان الف لیلة سے اخذ کیا ہے۔ ۲۹

یہ ایک نثری ڈراما ہے اس اعتبار سے اسے انفرادیت حاصل ہے جسکی اشاعت واجد علی شاہ کی کتاب ”نبی“ (مطبوعہ ۱۸۷۵ء) اندر سبھا، رادھا، کنھیا کا قصہ، اور خورشید ۱۸۷۱ء سے پہلے ہوئی۔ افضل صاحب کی تائید پروفیسر گیان چند جین بھی کر چکے ہیں ۳۰ امانت لکھنؤی کی ’اندربھا‘ سے پہلے بھی اور کئی اس قسم کی تخلیقات تحقیق کی روشنی میں سامنے آتی ہیں۔ ڈاکٹر اکبر حیدری کا شمیری لکھتے ہیں۔

”نکبت دہلوی کی اندر سجا امانت لکھنؤی سے پہلے کی تصنیف ہے“ ۳۱

انہوں نے مرحوم عندلیب شادانی (صدر شعبہ اُردو و فارسی ڈھاکہ یونیورسٹی) کی کتاب ”تحقیق کی روشنی میں“ مطبوعہ ۱۹۶۶ء سے استفادہ کرتے ہوئے مزید لکھا کہ نکبت کی اندر سجا کا غیر مطبوعہ نسخہ انہوں نے راجہ صاحب محمود آباد کے نادر الوجود کتاب خانے میں دیکھا۔ اپنے بیان کو انہوں نے بغیر دلائل کے پیش کرتے ہوئے اصل متن کو شائع کیا ہے درج ذیل نکات کی بنیاد پر نکبت کو امانت پر اولیت دیتے ہیں۔

(۱) نکبت شاہ نصیر متونی ۱۲۵۴ھ کے شاگرد تھے۔

(۲) امانت ۱۲۳۱ھ/۱۸۱۶ء میں پیدا ہوئے اور ان کا انتقال ۱۲۷۵ھ/۱۸۵۸ء میں

ہوا۔

(۳) امانت نے ۱۲۷۱ھ میں اندر سجا لکھی جبکہ نکبت کی وفات ۱۲۶۷ھ قرار دی جاسکتی ہے۔

حیدری صاحب نے اپنے بیانات میں نہ تفصیلات سے کام لے لیا ہے نہ وہ ٹھوس جواز پیش کر سکے اور نہ انہوں نے اصل متن پر کوئی بحث و تہیص کی ہے۔ جسکی وجہ سے انکی دریافت کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتی ہے۔

اب ہماری نظر براہ راست امانت کی اندر سجا پر جاتی ہے۔ وہ ۱۲۳۱ھ/۱۸۱۶ء میں پیدا ہوئے اور ۱۲۷۵ھ/۱۸۵۸ء میں انتقال کر گئے۔ اندر سجا ۱۲۶۸ھ میں تصنیف کی گئی اور اسی سال ۴ شوال کو ایک جلد میں پہلی مرتبہ پڑھ کر سنائی گئی۔ ۱۲۷۰ھ میں اسکا پہلا جلد تیار ہوا۔ ۱۲۷۰ھ میں ہی امانت نے اسے چھپنے کیلئے مرتب کیا اور اس طرح ۱۲۷۱ھ/۵۴-۱۸۵۳ء میں یہ کتاب چھپ گئی۔ ۳۲

یہ ایک مظلوم ڈراما ہے جو انہوں نے اپنے ایک دوست کی فرمائش پر لکھا ہے۔ کیونکہ ان دنوں لکھنؤ میں واجد علی شاہ کے رہس اور ڈراموں کی دھوم تھی۔ مثنویوں کو اسٹیج کیا جاتا تھا۔ امانت کا مقصد بھی صرف تفریح تھا۔ انہوں اس کا پلاٹ ہندوستان کے قدیم اساطیری قصوں سے ماخوذ کیا ہے جس پر سحر البیان (میر حسن) اور گلزار نسیم (پنڈت دیا شنکر نسیم) کا واضح اثر ہمیں ملتا ہے۔ اسلئے یہ کوئی اوپیرا نہیں ہے جس پر یورپی اثرات مرتب ہوں۔ اس میں پری اور آدم زاد کے عشق کو موضوع بنایا گیا ہے۔ راجہ اندر کا دربار ہے اور پریاں وہاں ناچتی ہیں اور سبز پری اپنے معشوق گلفام کو چھڑا لیتی ہے۔ اس کا پلاٹ مربوط و مسلسل ہے لیکن قصہ کی رفتار سست ہے۔ نقطہء عروج سے انجام تک اس میں تذبذب کی فضا برقرار رہتی ہے۔ کردار زیادہ نہیں ہیں۔ یہ ایک متحرک اور با عمل ڈراما ہے اور عوامی دلچسپی کا سامان فراہم کرتا ہے۔ ڈرامے کے ساتھ ساتھ ”اندر سبھا“ ہندوستانی عوامی شاعری کا ایک بہترین نمونہ بھی ہے۔ جس میں غزلیں، ہنس، ٹھمریاں، چند اور ہولی گیت وغیرہ شامل ہیں۔ اسکے علاوہ اس ڈرامے میں مافوق الفطری عناصر کی بھرمار بھی ہے۔ ان ہی بہت سی خوبیوں کی بنا پر یہ ڈراما اتنا مقبول ہوا تھا کہ فریڈریش روزن FIRIEDRICH ROSEN نے اس کا جرمن زبان میں ترجمہ کر کے ۱۸۹۷ء میں اسے شائع کیا۔ نسیم ہندوستان کی بیشتر بڑی بڑی زبانوں میں اسے اُتارا گیا۔ اُردو ڈراما میں اندر سبھا نے ایک روایت کا درجہ حاصل کیا تھا۔ لے اندر سبھا کاثر مابعد اُردو ڈراما پر کافی رہا اور اس نام پر بہت سے ڈرامے لکھے گئے جن میں مداری لال کی ”اندر سبھا“ ”جشن پرستان“ (لالہ بھیرو سنگھ عظمت) ”بزم سلمان“ منشی خادم حسن ”راحت سبھا“ مصنف نامی وغیرہ شامل ہیں۔ یہ تو ہے حال لکھنؤ میں تھیٹر کا، مگر ہندوستان میں جدید تھیٹر کی بنیاد اس سے پہلے پڑ چکی تھی۔ ہندوستان کی تاریخ یا پھر ہندوستان میں تھیٹر کی تاریخ پر ایک نظر ڈالنے

سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۴۹۸ء میں یہاں پرتگالی اور ۱۶۶۸ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی سے وابستہ لوگ تجارت کے اغراض سے آئے۔ ۱۷۵۰ء سے ایسٹ انڈیا کمپنی نے یہاں اپنا دائرہ اثر بڑھانا شروع کر دیا۔ بدیش سے آئے ہوئے ان لوگوں کا اثر یہاں زندگی کے مختلف شعبوں پر پڑا۔ اسی دوران بنگال میں ایک روسی خوشباش

Mr Herasimlebedeff اور ہندوستانی Mr Golgnath Dass نے دو مشہور انگریزی طریبوں Love is

the best doctor اور Disguise کو ہندوستانی روپ میں ڈھال کر ۷ نومبر ۱۷۴۵ء کو

جدید ہندوستانی تھیٹر کی بنیاد ڈالی۔ ۳۴ ۱۷۵۳ء میں انگریزوں نے بنگال میں قلعہ

تعمیر کرنے کے ساتھ ساتھ ایک ”پلے ہاؤس“ بھی تعمیر کروایا۔ ۱۷۵۶ء میں نواب سراج الدولہ

کے ساتھ جنگ میں انہوں نے قلعہ ہارا اور تھیٹر بھی بند ہوا۔ ۱۷۵۷ء میں چھ مہینے کے بعد

پلاسی جنگ میں اسے پھر حاصل کر لیا۔ ۱۷۶۵ء میں مغل حکمران شاہ عالم دوم نے

دیوان بنگال ایسٹ انڈیا کمپنی کو بخشا۔ وارن ہسٹنگ Warren Hasting نے ۱۷۷۵ء میں

کلکتہ میں پھر سے نیا تھیٹر تعمیر کروایا۔ ۳۵

اس طرح ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستان میں جگہ جگہ تھیٹر یکل کمپنیاں قائم کی گئیں اور

۱۸۷۲ء میں کلکتہ میں قومی تھیٹر National Theatre تعمیر کیا گیا۔ ۳۶ ان تمام تھیٹروں میں

عام طور پر مقامی زبانوں میں ڈرامے کھیلے جاتے تھے۔ البتہ مہاراشٹر میں مراٹھی

ڈراموں کے ساتھ ساتھ انگریزی ڈرامے بھی کھیلے جاتے تھے۔ تب وشنو داس بھاوا

نے ہندی میں اپنا شاہکار ”راما“ ”راجا گوپی چند“ منظر عام پر لایا جسے ”اندر سبھا“ کی

طرح اُردو ڈراموں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اُردو ڈرامے کی اُس وقت کی صورت حال

عشرت رحمانی ان لفظوں میں بیان کرتے ہیں :-

”ان دنوں اسٹیج ڈھا کہ ہی میں نہیں، بلکہ دوسرے بڑے بڑے شہروں بلکہ قسبات تک میں نظر آنے لگا۔ نئی نئی تھیٹر یکل کمپنیاں اور چھوٹی چھوٹی ٹانک سہائیں گشتی تھیٹر کی شکل میں گاؤں گاؤں پھرتیں اور جہاں ٹوٹی پھوٹی اُردو بولی اور سمجھی جاتی تھی وہاں کھیل دکھاتیں۔۔۔“ ۳۷

بنگالی تھیٹر کی ترقی ہوتی رہی یہاں تک کہ اندر سبھا کی عوامی مقبولیت دیکھ کر اس تھیٹر نے اُردو ڈرامے کی ترقی و ترویج کے اقدامات اٹھائے۔ چونکہ اندر سبھا کی تقلید جاری تھی۔ ڈھا کہ میں اُردو ڈرامے کی طرف بہت سے روساء نے توجہ دے دی جن میں شیخ امام بخش کان پوری، منشی نواب علی نفیس، شیخ فیض بخش، پوتو بابو، ماسٹر احمد حسن وافر (مصنف مشہور ڈراما بلبل بیار) وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

”بیار بلبل“ بنگال کا ایک قدیم اُردو ڈراما ہے جو احمد حسین وافر جہاں گیر نگری کی تصنیف مانی جاتی ہے۔ اسے تحقیق کی روشنی میں سامنے لانے کا سہرا ڈاکٹر کلیم سہرامی (پروفیسر و صدر شعبہ السنہ راجشاہی یونیورسٹی بنگلادیش) کے سر ہے۔ یہ ڈراما ۱۸۸۰ء میں پہلی بار شائع ہوا تھا، لیکن اس سے بہت پہلے اسٹیج بھی کیا گیا۔ ۳۸ یہاں پھر سے یہ بات واضح رہے کہ اسی دور کے ڈواہم ڈراموں کو بھی دریافت کیا گیا ہے۔ وہ ۱۸۷۵ء میں کلکتہ میں سید ابوالفضل الفیاض نے ڈراما صولت عالمگیری (ماہنا شاعر بمبئی مارچ ۱۹۷۴ء ص ۳۷) لکھا اور ۱۸۷۸ء میں نواب سید محمد آزاد جہاں گیر نگری نے نوابی دربار کے عنوان سے اودھ پنچ لکھنؤ میں متعدد قسطوں میں شائع کروایا۔

اب جبکہ ہم تھیٹر یکل کمپنیوں کی بات کرتے ہیں اس ضمن میں کہا جاتا ہے کہ ممبئی میں ڈراما

پھر پارسی تھیٹر یکل کمپنیوں کے شروع ہو جانے سے پہلے ہم پھر ایک بار ڈاکٹر ناتمی مرحوم کے نظریات کو سامنے رکھتے ہیں۔ انکے مطابق ”جدید تھیٹر کا سلسلہ ۱۶۶۱ء سے شروع ہوتا ہے۔ جب سے انگریزی فوجیں جزیرے ممبئی میں قیام کر گئیں۔۔۔ ۱۷۵۰ء میں انہوں نے ممبئی گرین میں ایک کچا تھیٹر تعمیر کیا، مقصد یہ تھا کہ برطانوی تاجروں سول اور ملٹری افسروں کی دلچسپی کیلئے ایک تفریحی مرکز قائم کیا جائے۔ اس کا نام ممبئی تھیٹر تھا (گرانٹ روڈ پر واقع تھا) یہ تھیٹر ۱۸۳۵ء تک قائم رہا۔ اس میں ۱۸۳۰ء تک ہندوستانیوں کو جانے کی اجازت نہیں تھی“۔ ۳۹

ناتمی صاحب کہتے ہیں کہ ہندوستانی اسٹیج کے بانی تثلیث کے حامی اور پرنگال کے باشندے تھے۔ عہد انگلیشیا میں جب اس نے دوسرا جنم لیا اور مہاراشٹر کے ہندوؤں نے اسے گودوں کھلایا تو اس کا محور ممبئی تھا۔ اسی دوران سنسکرت اسٹیج بھی دم توڑ بیٹھا، جسکی جگہ جدید تھیٹر نے لے لی۔ اس طرح انگریزوں کی آمد سے ہی جدید تھیٹر کی بنیاد یہاں پڑی۔ انکے ساتھ ہی پارسی تھیٹر یکل کمپنیوں کا عروج ہوا۔ زیادہ تر شکسپیر کے ترجمے اسٹیج کرواتے۔ مختلف مبصرین کے مطابق انگریز جب ہندوستان پر پوری طرح سے قابض ہو گئے ممبئی ڈراما کیلئے تجارتی مرکز بن گیا، خاص کر اس تجارت کو اس وقت عروج حاصل ہوا جب ڈراما ”راجہ گوپلی چند“ کے ذریعہ تھیٹر کو ایک رات میں ۱۸۰۰ روپیہ منافع حاصل ہوا۔

اس لالچ میں آکر ممبئی میں مقیم بہت سے پارسی لوگوں نے اپنی اپنی ڈراما ٹک کمپنیاں قائم کیں جنہیں پارسی تھیٹر یکل کمپنیوں کے نام سے جانا جاتا ہے۔ یہ تجارتی کمپنیاں اصل میں ۱۸۵۰ء کے آس پاس وجود میں آگئیں۔ ابتدا میں اندر سبھا کی طرز پر زیادہ

تر اردو ڈراما دکھائے گئے۔ اس کے علاوہ انہوں نے انگریزی ڈراموں کے ترجمے بھی پیش کئے۔ ۱۸۵۲ء میں ”پارسی ٹانک منڈلی“ اور ۱۸۶۰ء میں ”الفلسٹن کلب“ Elphinstone Club (کالج لڑکوں کا گروپ) وجود میں آ گیا۔ ۱۴

اس طرح اگر دیکھا جائے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ پارسیوں نے ہندوستانی ڈراما خاص کر اردو ڈراما کو ترقی کے مقام پر پہنچا دیا۔ بہت سی ڈراما ٹک کمپنیاں وجود میں آ گئیں۔ ہزاروں کی تعداد میں ڈراما کھیلے گئے جن سے ہزاروں لوگ وابستہ ہو گئے۔ اب ان کے کا روبار کا دائرہ محض ممبئی تک نہیں رہا بلکہ ان کا دائرہ کار ملک کے اطراف و اکناف تک پھیل گیا اور انکی ہر جگہ آؤ بھگت کی گئی۔

چونکہ پارسی ڈراما کا مقصد ادبی نہیں تھا اور نہ وہ زبان کی ترقی و ترویج انکے پیش نظر تھی بلکہ ان کا مقصد تجارتی نوعیت کا تھا اسلئے ان ڈراموں میں لاتعداد خامیاں تھیں۔ طبع زاد ڈرامے بہت کم لکھے گئے۔ ہندوستانی کلچر یا یہاں کے لوگوں کے درپیش سیاسی، سماجی، معاشی یا پھر معاشرتی مسئلے ان کے ڈراموں میں بالکل ہی نہیں تھے۔ ڈرامے اکثر مظلوم ہوتے تھے۔ رقص، سنگیت اور گانے بہتات سے ہوتے تھے۔ غرض کہ یہ ڈرامے محض تفریح کیلئے تھے اسکے باوجود اگر دیکھا جائے تو پارسی کمپنیوں نے بڑے بڑے ڈراما نگار ہندوستانی تھیٹر کو مدد دی جن میں دادا بھائی ٹیل (وہ مشہور ڈائیکٹر تھے)۔ خورشید جی بالیوالا (مالک و کٹویہ ٹانک منڈلی) ہیشن جی فرام جی (مالک او بجل تھیٹر کل کمپنی) سہراب جی (مالک نیو الفریڈ تھیٹر یکل کمپنی) آرام (مصنف ڈراما باغ و بہار، گل بکاولی، لیلیٰ مجنوں وغیرہ) رونق بنارسی (یہ مشہور اداکار اور مصنف ڈراما عاشق کا خون کے تھے) طالب بنارسی (مصنف لیل و نہار، چمن عشق وغیرہ) آغا حشر کاشمیری

وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ پارسیوں کا یہ سلسلہ ۱۹۳۰ء کے آس پاس تک جاری رہا۔ اس طرح جب ہندوستان میں سینما نے قدم رکھا تو سب سے پہلے وہی لوگ اس کا دبا سواستہ ہو گئے۔ یہاں تک آج بھی فلم انڈسٹری میں زیادہ تر وہی لوگ پیش پیش ہیں۔

اگرچہ پارسی تھیٹر ایکل کمپنیوں کا مقصد تجارت تھا، مگر ان سے اردو زبان یا اردو ادب کو براہ راست بہت فائدہ ہوا۔ انکی خدمات پر بہت کچھ لکھنا باقی ہے۔ انکے زوال کے بھی کئی وجوہات ہیں۔ انہوں نے نہ صرف ممبئی میں اردو ڈرامے اسٹیج کروائے، بلکہ وہ جگہ جگہ اپنی کمپنیوں کو لے گئے۔ جس میں لاہور، اور کشمیر بھی خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ کچھ خاص کمپنیوں نے ملک سے باہر جیسے برما، بنگاک، سنگاپور و دیگر ممالک میں بھی ڈرامے دکھائے۔ کہا جاتا ہے کہ پہلے پہل وہ اردو ڈرامے کی مخالفت کرتے تھے پھر تماشا بینوں کی تعداد دیکھ کر انہیں اپنا نظریہ بدلنا پڑا اور پھر وہ اردو ڈرامے دکھانے لگے، مگر ان کے پاس اردو ڈرامے دستیاب نہ تھے تب انہوں نے زیادہ تر اردو میں ڈرامے تراجم کروائے۔ زوال کے اسباب مہمو نہ دلوئی بتاتی ہیں۔

(۱) مالکان کمپنی نے اپنے فرائض سے غفلت برتنی شروع کی۔ (۲) عورتوں نے خاص کر بازاری طوائفوں نے اسٹیج پر آنا شروع کیا اور اردو تھیٹر کو عیاشی کا ڈیرا بنایا گیا۔ (۳) کمپنیوں کی تعداد بڑھی اور معیار گھٹتا گیا۔ ۲۲ پارسی تھیٹر ایکل کمپنیوں کا سب سے بڑا دین آغا حشر کاشمیری ہے۔ ۳۳ آغا حشر کاشمیری (پیدائش ۱۳/۱۳ اپریل ۱۸۷۹ء) ایسے خوش نصیب لوگوں میں شامل ہیں جنہیں اپنے ہی زمانے میں قبول عام کے دربار سے بقائے دوام کی سند حاصل ہو سکی۔ ان کی ڈراما نگاری کے حوالے سے میں بھروسہ کرنا چاہتا ہوں کہ کچھ لوگ انہیں اردو کا شکسپیر کہتے ہیں اور کچھ مارتو، مگر میرے نزدیک

شیکسپیر Shakespeare ہیں اور مارٹو مارٹو البتہ یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ برصغیر ہندو پاک میں اگر کالی داس کے بعد کوئی دوسرا ڈراما نگار پیدا ہوا تو وہ آغا حشر کاشمیری ہی ہے۔

۱۸۹۷ء میں ممبئی کی مشہور پارسی الفریڈ تھیٹر یکل کمپنی بنارس آئی تو ان سے متاثر ہو کر حشر نے اپنا پہلا ڈراما ”آفتاب محبت“ کے عنوان سے لکھا۔ پھر گھر سے بھاگ کر ممبئی کا رخ کیا اور ایک پارسی تھیٹر یکل کمپنی کے مالک کاؤس جی پالن جی کھٹاؤ نے انہیں اپنی کمپنی میں ملازم رکھا۔ اس طرح وہ پوری طرح سے ڈراما نگاری میں مصروف ہو گئے۔ انہوں نے اردو میں ۱۳ ہندی میں ۱۲ بنگالی میں ۱۲ اور مراٹھی میں بھی کچھ ڈرامے لکھے۔ اسکے علاوہ انکی کئی فلمیں بھی بن گئی۔ ڈراما نگاری کے فن میں وہ شیکسپیر کی طرح ہر فن مولا تھے۔ ممبئی کے علاوہ ڈراما نگاری کے سلسلے میں وہ ۱۹۲۲ء میں کلکتہ اور ۱۹۲۸ء میں مہاراجہ چرکھاری اسٹیٹ ضلع بمپر پوریو پی گئے۔

زندگی کے آخری دور میں انہوں نے ڈراموں اور فلموں کے سلسلہ میں لاہور کا رخ کیا اور ۲۸ اپریل ۱۹۳۵ء کو ان کا انتقال وہاں ہو گیا۔

حشر کے ڈراموں میں اسیر حرص (۱۹۰۰ء) خوبصورت بلا (۱۹۰۹) یہودی لڑکی (۱۹۱۵) ترکی حور (۱۹۲۲) رستم سہراب ۱۹۳۰ء وغیرہ کافی مقبول ہوئے۔ انہیں کئی زبانوں پر اچھی خاصی دست رس تھی۔ انکے کچھ ڈرامے طبع زاد ہیں مگر زیادہ تر انکے ڈراموں کا مآخذ انگریزی ڈراما ہے۔ انکے ڈراموں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے مذاق عام کے تقاضوں اور تھیٹر کی پابندیوں کے باوجود اپنی صلاحیتوں سے صنف ڈرامے کی فنی ترقی کے امکانات پیدا کر دئے۔ انکے ڈراموں میں ہمیں سماجی اصلاحی رجحان بھی ملتا ہے۔ انکے ایک بڑے محقق

و ناقد ڈاکٹر محمد شفیع نے انکے ڈراموں کو چار ادوار میں منقسم کر کے لکھا ہے :

”جب تک ہمارا کلاسیکی ڈرامائی ادب زندہ رہیگا۔ آغا حشر ایک مینارہء نور بن کر ڈرامانگاری کے راستوں کو روشن کرتے رہیں گے۔ آغا حشر کاشمیری صرف ایک فن کار و ادیب ہی نہ تھا بلکہ وہ اپنی شخصیت میں ڈرامانگاری کی ایک پوری انجمن تھے۔“ ۴۴

یہاں تک کہ Encyclopaedia of Indian Literature میں بھی انکے بارے میں درج ہے۔

"The real pioneer of urdu stage in modern time, he introduced new style of acting and dialogue delivery". 45

اس دور کے اور بھی کئی نام ہیں جن میں سرواں جی مہرواں جی آرام ایک پیشہ ورانہ ڈرامانگار تھے۔ انکی وابستگی و کنوریہ تھیٹر یکل کمپنی سے تھی ”نور جہاں“ ۱۸۷۳ء میں لکھا اور اس تجارت میں بے حد کامیاب رہے۔ وناٹک پر شاد طالب بنارس و کنوریہ تھیٹر یکل کمپنی سے وابستہ تھے۔ (۱۸۸۴-۱۹۱۱) ان سے اٹھارہ ڈرامے منسوب ہیں۔ ”لیل و نہار“ ان کا شاہکار سمجھا جاتا ہے۔

مہدی حسن احسن لکھنؤی مثنوی زہر عشق کے خالق مرزا شوق لکھنؤی کے نواسے تھے۔ چند راوی اور چلتا پڑھانے کے خاص ڈرامے ہیں۔ اسکے علاوہ شیکسپیر کے کئی ڈراموں کو ہندوستانی روپ میں پیش کیا۔ ان میں ڈرامانگاری کی اچھی فہملاحت موجود تھی۔

آغا حشر کے معاصرین و متاخرین کی فہرست بہت ہی لمبی ہے اور ان میں اکثر نے حشر سے تلامذہ لے لیا۔ یہاں صرف چند ہی لوگوں کا ذکر کیا جائے گا تاکہ مقالہ زیادہ طول نہ پکڑ لے۔ پنڈت نارائن پرشاد بیتاب (مصنف حسن فرنگ ۱۹۰۲ء اور قتلِ نظیر ۱۹۰۱ء) عباس (۱۸۸۹-۱۹۳۴) جان نثار، نور جہاں، نور الاسلام وغیرہ۔ غلام محی الدین نازاں،

(جو عرب، غازی صلاح الدین) نے تقریباً بیس ڈرامے لکھے۔ آغا شاعر قزلباش دہلوی نے بہت سے کوک comic ڈرامے لکھے۔ داغ دہلوی کے شاگرد تھے۔ احمد علی مشہور اداکار اور ہدایت کار بھی تھے اسکے علاوہ متعدد ڈرامے تصنیف بھی کئے۔ آرزو لکھنوی (۱۸۷۲-۱۹۵۰) نے چاند گرہن، شکستہ، جام زہر وغیرہ ڈرامے لکھے۔ حشر کے متاخرین میں سب سے اہم نام حکیم احمد شجاع کا ہے (پیدائش ۱۸۹۳-۱۹۶۹) انہوں نے بہت سے ڈرامے لکھے۔ جن میں ”حسن کی قیمت“، باپ کا گناہ، جانا باز، بھیشم پرتگیا، وغیرہ ہیں۔ اسکے علاوہ بہت سے بنگالی ڈراموں کے ترجمے بھی اردو میں پیش کئے۔ حکیم شجاع اردو ڈراما نگاری میں ایک معتبر نام ہے جنہوں نے ایک طرف اپنے استاد آغا حشر کے مشن کو آگے بڑھایا اور دوسری طرف اپنے ہم عصر سید امتیاز علی تاج کا ہاتھ بھی بٹایا۔ انہوں نے تھیٹر کا دور بھی دیکھا اور فلم اور ریڈیو ٹی وی سے بھی وابستہ ہوئے۔ ایک متمول گھرانے میں پیدا ہوئے، اعلیٰ تعلیم حاصل کی اور کئی بڑے بڑے سرکاری عہدوں پر فائز رہے۔ فلموں، ٹی وی ڈراموں اور ریڈیو ڈراموں سے زیادہ ان کا اسٹیج ڈراما باپ کا گناہ (۱۹۱۸) انکی شہرت کا باعث بنا جو ۱۹۲۳ء میں اسٹیج کیا گیا۔ اس کا پلاٹ معاشرتی مسائل پر مبنی ہے موضوع جاگیرداری نظام ہوابوں کی عیش پرستی، رنڈیوں سے شادیاں، جائیداد کی تقسیم، سازشوں اور جرائم کے واقعات پر مشتمل ہے۔ تین ایکٹوں پر مشتمل اس ڈرامے کے مکالمے بھی انفرادیت کے حامل ہیں۔

رازدار:- مگر یہ انگلباری، یہ بے قراری کس لئے؟

عقیل:- اُف تم ابھی تک نہیں سمجھے، سنو تم نے جس گھر کو جلایا ہے۔

رازدار:- ہاں

عقل : وہ میری بیٹی کا گھر تھا

رازدار : افسوس

عقل : جس عورت کو جیتے جی خاک سیاہ بنا دیا ہے

رازدار : ہاں

عقل : وہ میری بیٹی تھی۔ ۳۶

ریڈیو اور فلموں کی آمد سے اسٹیج کو کافی دھچک لگا تو ڈراما نگاروں نے ایسے ڈراموں کی طرف رُخ کیا، جنہیں زیادہ تر پڑھنے کیلئے لکھا جاتا ہے۔ جو ڈرامے ناول کے بالکل قریب ہوتے ہیں۔ ان میں اسٹیج کاری کی کوئی پابندی نہیں ہوتی ہے۔ عام طور پر پلاٹ بہت ہی سنجیدہ ہوتے ہیں۔ انہیں ادبی ڈراما یا Closet Drama کہا جاتا ہے۔ ۳۷۔
یہاں اب اُردو کے چند ادبی ڈراما نگاروں اور ان کے تحریر کردہ ڈراموں کا تعارف پیش کیا جائے گا۔

منشی پریم چند (۳۱ جولائی ۱۸۸۰-۱۱ اکتوبر ۱۹۳۶)

ہندی اُردو کے مشہور نثر نگار منشی پریم چند کے کارناموں سے کون واقف نہیں۔ انہوں نے ناول، افسانے، مضامین، ڈراما اور صحافت غرض کہ نثر کے متعدد شعبوں میں اپنا لوہا منوالیا۔ میرے خیال میں ہندوستان میں جتنا ادب منشی پریم چند کا پڑھا گیا اتنا کسی اور ادیب کا نہیں پڑھا گیا۔ پریم چند نے اپنی جس پہلی تخلیق کا ذکر کیا ہے، وہ ایک مزاحیہ ڈراما ہے ”ماما جان کا پیار“۔ انکے دیگر ڈرامے شب تار ۱۹۱۹ء کر بلا (۲۸-۱۹۲۶) روحانی شادی ۱۹۳۳ء سگر ام، ہونہار بردا کے چکنے چکنے پات کے علاوہ ترجمہ شدہ ڈراما ”انکار“ بھی پیش کیا ہے۔

”کر بلا کو اگر تنقیدی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو اس میں کرداروں کی بھرمار ہے۔ ڈراما بہت ہی طویل ہے جسکی وجہ سے اسٹیج کی اس میں گنجائش نہیں ہے۔ ویسے مذہبی نقطہ نظر سے بھی ڈرامے کو اسٹیج پر نہیں کھیلا جاسکتا ہے مگر پڑھنے کیلئے یہ ڈراما بے حد موزوں ہے پریم چند کی فنی بصیرت یہ ہے کہ انہوں نے اگرچہ پلاٹ کو معرکہ کر بلا سے اخذ کیا ہے جو کہ حقیقت سے دور نہیں ہے۔ مگر پھر بھی اس میں چند ضمنی ہندوستانی کرداروں کو اس طرح جگہ دی کہ اس میں مقامی رنگ بھر دیا گیا چنانچہ پریم چند کی بیشتر تخلیقات میں ہندوستانی کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے، اگرچہ متذکرہ ڈرامے کا پلاٹ کردار اور واقعات وغیرہ عرب کی سر زمین سے تعلق رکھتے ہیں پھر بھی پریم چند اپنی دھرتی کو نہیں بھولتے ملاحظہ کیجئے:

”حُسن: یہ لوگ اُس پاک ملک کے رہنے والے ہیں۔ جہاں سے سب سے پہلے توحید کی صدا بلند ہوئی تھی۔ میری خدا سے دعا کہ انہیں شہیدوں میں ادنچار تہہ دے۔ اے خدا یہ سوز اسلام کے دل سے کبھی نہ مٹے۔ اس قوم کیلئے ہمارے دلیر ہمیشہ اپنا خون بہاتے رہیں۔ یہ سچ جو آج آگ میں بویا گیا ہے قیامت تک سرسبز رہے۔“ ۴۸

نثار احمد فاروقی اس ڈرامے کے بارے میں لکھتے ہیں کہ یہ ڈراما تاریخی ہونے کے ساتھ پولیٹیکل بھی ہے۔ ۴۹ کر بلا پریم چند کے حسن عقیدت کا مظہر ہے۔ انہوں نے اس میں کوئی واقعہ، کوئی جملہ یا کوئی لفظ ایسا نہیں لکھا جس سے کسی فرقے یا فرد کی دل آزاری یا تضحیک و توہین ہو جاتی ہے۔

ڈاکٹر قمر رئیس انکے دوسرے ڈرامے ”نگرام“ کی تفصیلات پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ڈراما ۱۹۲۳ء میں پہلے ہندی میں لکھا گیا۔ اس ڈرامے میں پانچ ایکٹ ہیں۔ اس کا قصہ پریم چند کے عام ناولوں اور افسانوں کی طرح گاؤں کی زندگی پیش کرتا ہے۔ ۵۰

اس دور کے یا اُردو کے جن ادبی ڈراموں کا یہاں ذکر کیا جائے گا ان میں مرزا محمد ہادی رسوا (۱۸۵۸-۱۹۳۱) کے ڈرامے بھی خاص اہم ہیں۔ مشہور اُردو ناول 'امراؤ جان ادا' کے خالق نے جہاں ناول نگاری اور مضمون نگاری میں نئی جوت جگائی وہاں انکے دو ڈرامے "مرقع لیلیٰ مجنوں" اور "طلسم اسرار" بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ مرقع لیلیٰ مجنوں ۱۸۸۸ء لکھا گیا۔ ۵۱ پرانی عشقیہ کہانی پر اسکا پلاٹ مبنی ہے۔ اس ڈرامے کی تشکیل و تعمیر میں مثنوی اور غزل کی روایات کا دخل ہے۔ البتہ اس کا انداز بیان خالص ادبی ہے جو بڑا دل کش بھی ہے اور جازب نظر بھی مگر فنی لحاظ سے یہ ایک معمولی ڈراما ہے۔ ان کا دوسرا ڈراما 'طلسم اسرار' پہلے اودھ پنج ۲۸ جنوری ۱۹۳۰ء میں شیخ ممتاز حسین عثمان کے نوٹ کے ساتھ چھپا پھر ۱۹۵۸ء میں علی عباس حسینی نے اسے کتابی صورت میں چھاپا۔ ۵۲۔ یہ ڈراما خالص نثر میں ہے اور مختصر ہے جسکا پلاٹ افلاطون کے نظریات پر تعمیر کیا گیا ہے۔ زبان و بیان اور خیالات کے اعتبار سے بڑا فلسفیانہ ہے جسکی وجہ سے اسے اسٹیج نہیں کیا جاسکتا ہے۔

محمد حسین آزاد اُردو میں ایک صاحب طرز انشا پرداز اور اہل سلوب نگار مانے جاتے ہیں۔ انہوں نے باقی اصناف کے ساتھ ساتھ اُردو کے ادبی ڈراموں کی طرف بھی توجہ دی مگر دماغی جنون کی وجہ سے اپنے کام کو ادھورا ہی چھوڑ گئے۔ پہلے لاہور کالج کے پرنسپل کی فرمائش پر شیکسپیر کے ڈرامے 'میکبھ' کا ترجمہ کرنا شروع کیا، لیکن اسے پایہ تکمیل تک نہ پہنچا سکے۔ ڈراما 'اکبر' بھی لکھنا شروع کیا تھا، اسے بھی مکمل نہ کر سکے۔ آخر کار انکے اس کام کو انکے ایک عزیز شاگرد ناصر نذیر فراق دہلوی نے مکمل کر ہی لے لیا۔ ۵۳۔ عبدالعلیم شرر نے شہید وفا اور میوہ تلخ کے عنوان سے دو ادبی ڈرامے لکھے۔ انکے یہ

ڈرامے بھی انکے ناولوں کی طرح تاریخی ہیں جن میں مسلمانوں کی شجاعت فرض شناسی اور ایثار کو ابھارنے کی سعی کی گئی ہے۔ انکے ڈرامے اصلاحی اور افاذی موضوع کے پیش نظر اپنی ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

مولانا عبدالماجد دریا آبادی کا ڈراما زود پشیاں (۱۹۱۷ء) ایک معاشرتی ڈراما ہے۔ جس میں بچپن کی شادی اور لڑکے لڑکی کی مرضی کے بغیر طے کیے ہوئے رشتے کے تباہ کن نتائج کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔

ڈرامے میں مزاح کے ساتھ ساتھ گانے اور غزلیں بھی ہیں۔ مولانا ظفر علی خان نے ایڈیٹر کا حشر، جنگ روس و جاپان اور تولہ بھر ریڈیم جیسے ڈرامے لکھے۔ جیسے کہ ان ڈراموں کے عنوانات سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ظفر نے سنجیدہ موضوعات کو چننا ہے۔

پنڈت برج برائن چکبست نے ایک ڈراما ”کلا“ کے عنوان سے لکھا۔ جسکا پہلا ایڈیشن ۱۹۱۵ء میں لکھنؤ سے پنڈت کشن پرشاد کول نے شائع کیا تھا اور دوسرا ایڈیشن ڈاکٹر عطیہ نشاط نے اپنے مقدمے کے ساتھ ۱۹۷۱ء میں شائع کیا۔ یہ ڈراما بھی اصلاحی نقطہ نظر سے لکھا گیا ہے اس میں پانچ ایکٹ ہیں موضوع بے جوڑ شادی ہے۔ ۵۴

اوپر پیش کئے گئے ان ادبی ڈراما نگاروں کے علاوہ بھی برج موہن، داتا ترہہ کنفی (راج دلاری اور مراری دادا) نواب جعفر علی خاں اثر (ہلاک فریب اور نگاری بیگم) محمد عمر نور الہی (جھانسی کی رانی) پنڈت سدرشن (آزیری مجرمت) قاضی عبدالغفار (سیب کا درخت) ڈاکٹر محمد دین تاثیر (لیلا بے وطن) اور عدل مجید سالک نے ٹیگور کے ڈرامے ”پترا“ کا ترجمہ کیا۔ جنہیں اپنے دور میں خاصی اہمیت حاصل رہی۔

اُردو ڈراموں میں سب سے زیادہ شہرت اور مقبولیت امتیاز علی تاج کے ڈرامے اتار کلی کو

ملی۔ یہاں ضمناً یہ بھی عرض کرنا چاہتا ہوں کہ کسی ایک میدان میں شہرت حاصل کر لینے کے بعد ان لوگوں کے دوسرے کارنامے نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ میرا مطلب ہے کہ امتیاز علی تاج کو لوگ ڈراما اتارکلی سے جانتے ہیں، مگر انہوں نے اسکے علاوہ بھی ڈرامے لکھے۔ طنز و مزاح میں فنی جوہر دکھائے، ترجمہ، فلم، بچوں کا ادب ناول، افسانہ، صحافت، انشاپردازی، مضمون نگاری، شاعری، تنقید نگاری وغریبہ مختلف اصناف شعر و ادب میں طبع آزمائی کی۔ وہ خاندانی اور پیشہ ورا نہ قلم کار تھے۔ تاج اتارکلی کے دیباچے میں درج ذیل باتوں کا انکشاف کرتے ہیں۔

”میں نے انارکلی ۱۹۲۲ء میں لکھا تھا۔ اس کی موجودہ صورت میں تھیٹروں نے اسے قبول نہ کیا۔ جو مشورے ترمیم کیلئے انہوں نے پیش کئے، انہیں قبول کرنا مجھے گوارا نہ ہوا۔ مغربی ڈراما کے مطالعے کے دس سال پہلے بھی اسے طبع کرنے کی جرأت نہ ہوئی تھی۔ اُردو ڈراما کی حالت دیکھتے ہوئے آج بھی اسے طبع کرانے میں تامل نہیں۔۔۔۔۔۔ میرے ڈرامے کا تعلق محض روایت سے ہے بچپن سے انارکلی کی فرضی کہانی سنتے رہنے سے حسن و عشق اور ناکامی و نامرادی کا جو ڈراما میرے تخیل نے مغلیہ حرم کی شوکت و تجلل میں دیکھا اس کا اظہار ہے۔“ ۵

تاج اُردو کے پہلے ایسے ڈراما نگار ہیں جنہوں نے عالمی ادب کے تناظر میں صنف ڈراما کو دیکھا اور ان ہی عناصر کو مد نظر رکھ کر انارکلی کو تخلیق کیا۔ یہاں پلاٹ کی ترتیب بھی موزوں ہے اور اسکے علاوہ اس ڈرامے کی کردار نگاری بھی لاجواب ہے جس میں ثریا کا کردار زیادہ جاندار ہے۔ اسکے علاوہ انارکلی کی معصومیت، اکبر کا جلال، سلیم کا بھولا پن، رانی کی ممتا اور دلارام کی رقابت بھی اپنے عروج پر ہے۔ انارکلی کی زبان و

بیان اور مکالمے بھی پڑا اثر ہیں۔ المیہ انارکلی کا ہے جس میں کتھارس کا عنصر بھی موجود ہے۔ خود کلامی، وحدتیں، ڈرامائی ایہام، تصادم (اندونی و بیرونی) علامت نگاری، تہذیبی عناصر و دیگر فنی محاسن کی وجہ سے یہ ڈراما مغرب کے دئے ہوئے ڈراما کے اصولوں پر کھرا اترتا ہے۔

یہ ڈراما نہ صرف کئی بار شائع ہوا اور کچھ ترمیم کے بعد اسٹیج بھی کیا گیا بلکہ اس پر اب تک دو فلمیں بھی بن گئیں۔ ناقدوں نے اسے کافی سراہا اور اپنا صحیح مقام دلوایا۔ ۵۶

تاج نے انارکلی میں شیریں اور رواں زباں معنی خیز استعارات بلند پایہ تشبیہات فلک پیمائیں اور پڑ شکوہ الفاظ، بوقلموں جذبات اور منطقیانہ طرز استدلال سے کام لے لیا۔

تاج کے زمانے میں دیگر ڈراما لکھنے والوں میں وحشت دہلوی، مائل دہلوی، محمد علی سید، نشر لکھنؤی، پنڈت رادھے شyam دہلوی، ریاض دہلوی، سیما اکبر آبادی، عزم بازید پوری، فرح دہلوی، محمد اسماعیل فروغ، ظریف، عبداللہ فتح پوری، کریم الدین مراد بریلوی، مولوی بخش الہی، مرزا نظیر بیگ، آرزو لکھنؤی، بیتاب دہلوی، دیوانہ امرتسری، ذائق لکھنؤی، میر غلام عباس، مراد لکھنؤی، نازان دہلوی، جولا پرشاد برق، فضل الرحمن، اور ڈاکٹر عابد حسین قابلِ قدر نام ہیں۔

ڈاکٹر عابد حسین نے پردہ غفلت، شریلا کا اور فاؤسٹ (ترجمہ) رقم کئے ہیں۔ پردہ غفلت انہوں نے جرمنی میں (جہاں وہ اعلا تعلیم حاصل کر رہے تھے) ہندوستانی مسائل پر لکھا۔ اس ڈرامے میں انہوں نے ہمارے معاشرتی مسائل پر گہری فلسفیانہ نظر ڈالی۔ ملاحظہ کیجئے یہ مکالمہ: ”جو شخص اپنی سمجھ سے کام لیتا نہیں چاہتا اور زندگی کی گھیتوں کو سلکھانے سے جی پڑاتا ہے وہ سب سے بڑھ کر کاہل ہے۔“ ۵۷

بیسویں صدی کے آغاز سے ۱۹۳۵ء تک کا یہ دور اُردو ڈرامے کیلئے عہدِ زریں کہلانے کا حق دار ہے۔ اسکی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ یہاں مغربی تعلیم کا رواج ہونے لگا۔ اور اُردو ڈراما کی طرف بڑے بڑے ادیبوں اور دانشوروں نے بھی قدم بڑھائے اور خود بھی ڈرامے لکھے، جسکی وجہ سے اُردو ڈرامے میں بہت ہی سنجیدگی پیدا ہوئی۔ ایک طرف اسٹیج اور عام لوگوں سے اسکا رشتہ کٹ گیا، مگر دوسری طرف اس نے ادب میں اعلیٰ مقام حاصل کر لیا۔ اسی دور میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہندوستان میں بھی ہوا اور پہلی کانفرنس ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں بلائی گئی۔ اس تحریک کے بارے میں ڈاکٹر محمد حسن رقمطراز ہیں:

"It shook us from age-old slumber and awakened us to the realisation of new possibilities which had so far eluded us." 58

اُردو میں ترقی پسند تحریک کے اثرات باقی تمام اصنافِ شعر و ادب کی طرح ڈراما پر بھی پڑ گئے، کیونکہ اس تحریک کے روح رواں سجاد ظہیر خود بھی اس فن سے واقف تھے۔ ”انگارے“ میں افسانوں کے ساتھ ساتھ ان کا ڈراما بیار بھی شامل ہے، جو اصل میں انہوں نے لندن میں لکھا تھا۔ اس کے بارے میں خلیل الرحمن اعظمی کی رائے ہے:

”سجاد ظہیر کا یہ ڈراما بحیثیت ڈراما تو ایسا کامیاب نہیں لیکن سادہ زبان اور فطری نکالے کا انداز ڈرامے کو عام زندگی سے قریب لانے کی ایک کوشش ہے۔“ ۵۹

اس ڈرامے کے دو اہم کرداروں کی گفتگو میں گرما گرم تکرار ہوتی ہے، ساتھ ہی نوکر اور بشیر کا کردار بھی سماجی معنویت کے پس منظر میں تخلیق کیا گیا ہے۔ سجاد ظہیر نے ”نئی تصویریں“ کے عنوان سے آٹھ ڈراموں کا ایک اور مجموعہ مرتب کر کے ۱۹۴۲ء میں شائع کیا ہے جس میں سردار جعفری، بیٹو حسین اور رشید جہاں جیسے بڑے بڑے ترقی

و اتفاق اور عوام میں جنگی روح پیدا کرنے کیلئے یہ ضروری ہے کہ عوام کو تیروں، نیزوں اور تلواروں سے مسلح کیا جائے۔ اس ڈرامے میں کمیونسٹوں کے ساتھ ہو رہی زیادتیوں کو بھی دکھایا گیا ہے۔

یوں تو اُردو میں ابراہیم یوسف و دیگر نقاد ”ترقی پسند تحریک“ سے بہت سے ڈراموں یا ڈرامانگاروں کو جوڑ لیتے ہیں مگر اصل میں چند ہی ایسے ڈرامے ہیں کہ جنہیں ہم اس تحریک سے وابستہ کر سکتے ہیں۔ جن میں اُردو پر پیش کئے گئے ڈراموں کے علاوہ بھی چند نام یہاں لئے جاسکتے ہیں۔

محمود الظفر کے ڈرامے عورت اور امیر محل، احمد علی کا ڈراما آزادی، عابد گلزار کا ”ڈاکٹر“ فیض کا ”پرائیوٹ سکریٹری“ ڈاکٹر تاثیر کا ڈراما ”غالب کے گھر میں ایک شام“ خواجہ احمد عباس (زبیدہ) اور بلراج ساہنی کا ڈراما ”جادو کی کرسی“ وغیرہ کے علاوہ بھی بہت سے ایسے ڈرامانگار ہیں جن کے بارے میں اگلے ابواب میں بات کی جائیگی۔ اُردو ڈرامے کو ترقی پسند تحریک کی سب سے بڑی دین یہ ہے کہ اس نے اُسے باضابطہ طور پر منظم تھیٹر فراہم کئے ہیں۔ جس نعمت سے وہ ابھی تک محروم تھا۔ وہ ہے۔

IPTA Indian Peoples Theatre Association, Indian National Theatre INT.

پرتھوی تھیٹر اور نیشنل اسکول آف ڈراما وغیرہ نے اُردو ڈرامے کو نئی تقویت بخشی۔ ابراہیم یوسف نے اس تحریک کے امکانات بارے میں لکھا ہے:

”۱۹۴۷ء کے بعد جو ڈرامے لکھے گئے، ان کے مصنف یا تو عملاً ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے یا ترقی پسند تحریک سے متاثر تھے۔ اس لیے ۱۹۴۷ء کے بعد کے ڈراموں کا جائزہ حقیقتاً ترقی پسند ڈرامے کا ہی جائزہ ہے۔ ڈرامے میں جو تبدیلیاں ہوئیں اور

پیش کش میں جو تجربات کیے گئے، ان کو ترقی پسند تحریک سے الگ نہیں کیا جاسکتا ہے۔“ ۱۶
موصوف کا یہ دعوادرست معلوم نہیں ہوتا ہے، البتہ ۱۹۴۷ء کے بعد ہمارا ادبی منظر نامہ
مختلف صورتوں میں بدلا۔ اُسے کچھ یورپی اثرات اپنے اندر ضم کر لئے۔ ماضی سے بھی
بہت کچھ لے لیا اور ہمارے اپنے عصری مسائل کی عکاسی بھی کی۔ البتہ ترقی پسند تحریک کی
دین سے کوئی انگار نہیں کر سکتا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے دور میں اس تحریک اور دوسرے گروپوں سے وابستہ ہو کر یا پھر
انفرادی سطح پر بھی لوگ اُردو ڈرامے ہندوستان کے کونے کونے میں لکھتے رہے۔ ڈراما
نگاروں کا اپنا خاصا حلقہ ریڈیو کیلئے لکھتا تھا اور کچھ انفرادی سطح پر بھی اپنی کوشش جاری
رکھے ہوئے تھے۔ کتابوں کی صورت میں ڈرامے چھپتے تھے اور رسائل میں بھی منظر عام
پر آتے تھے۔ یہاں تک کہ محمد عمر نور الہی، بادشاہ حسین اور صفدر آہ نے اسی دور میں
اُردو میں ڈراما کی تاریخ و تنقید لکھنے کا بھی بیڑا اٹھایا۔

ترقی پسند تحریک کا کچھ اپنا اسٹیج تھا، مگر مجموعی طور پر ریڈیو اور سنیما سے اسٹیج کو کافی دھچک
لگا۔ اب ڈراما نگاروں کیلئے ریڈیو کے علاوہ کتابوں یا رسائل میں ہی ڈراما چھپوانے کا
راستہ بچا، مگر ان میں بڑے بڑے ڈراموں کیلئے کوئی جگہ ملنا بہت مشکل تھا۔ یہاں اس
ضمن میں راجندر ناتھ شیدانے بڑے پتے کی بات کہی ہے۔

The decline of the stage was partly compensated for by the coming in of the one act play. Like
the modern stage it was taken from the west, where it arose out of the requirements of the
industrial age. 62

اس طرح یہاں کے فکشن نگاروں کیلئے بھی اس سے ایک نیا اور آسان راستہ کھل گیا۔ وہ
Full length ڈراما لکھنے سے ڈرتے تھے۔ یا ایسے ڈراموں کو اسٹیج کرنا اور رسالوں میں

چھاپنا محال تھا۔ رسالوں کے مدیروں، کالج کے نوجوان ڈراماٹک کلبوں کیلئے یہ ڈرامے چھپوانا یا اسٹیج کرانا بہت ہی آسان ہو گیا۔ سبھی لوگ جو بھی نثر میں لکھتے تھے یکدم یکساںی ڈرامے لکھنے لگے۔

یوں تو اس دور کے ڈراما نگاروں میں کئی اہم نام ہیں جو ۱۹۴۷ء کے بعد بھی تقریباً ۷۰-۱۹۶۰ء تک لگاتار لکھتے رہے۔۔۔ ان میں پروفیسر مجیب، کرشن چندر، سید سعادۃ حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، پطرس بخاری، مرزا عظیم بیگ چغتائی، اوپندر ناتھ اشک، آغا اشرف، اشتیاق حسین قریشی، سید رفیع الدین، رفیع پیرزادہ، بی ایس کنول، حجاب امتیاز علی، عزیز حسن، زہری رائے زادہ، محمد شفیع دہلوی، صالحہ عابد حسین، میرزا ادیب، آغا بابر، ناصر شمس، پرکاش پنڈت، عصمت چغتائی، انور جلال، نسیم جازوی، یوسف حسین، کلیم عرفی، عرش تیوری، چودھری سلطان، شوکت تھانوی، احمد ندیم قاسمی، عشرت رحمانی، خادم محی الدین، خواجہ معین الدین، رحمن مذب، عابد علی عابد، فضل الرحمن، فضل حق، بلونت سنگھ جیسے بہت سے اہم نام ہیں۔ البتہ فی الحال یہاں چند کی ڈراما نگاری پر بات کی جائیگی۔

لفٹنٹ کرنل ایم۔ اے۔ قریشی (آئی ایم ایس) کا ڈراما ”گڑیا“ کے عنوان سے کتابی صورت میں اکتوبر ۱۹۳۱ء میں نظر عام پر آ گیا۔ یہ ایک تفریحی ڈراما ہے۔ اس ڈرامے کا موضوع بھی وہی روایتی عشق ہے۔ مگر صرف مصنف نے اپنے موضوع کو ایک نئے انداز سے لوگوں کے سامنے پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ اسی لئے وہ اس ڈرامے کے بارے میں خود رقم کرتے ہیں۔

”کاش میری اس کوشش کا نتیجہ ہو کہ ملک کے ادیب آزادی کے ساتھ نکل آئیں

اور ہندوستان کے اسٹیج کو بلند کر کے ہندوستان کے دامن سے ڈراما کی کمزوری کا بدنام داغ دھو ڈالیں“ ۶۲

اس ڈرامے کا مرکزی کردار ایک پروفیسر ”کلیم“ ہے۔ جو ”بزم تحقیق عادات و اطوار نسواں“ کا صدر ہوتا ہے۔ ڈرامے میں کل پانچ منظر ہیں جنہیں مصنف نے ایک کا نام دے دیا ہے۔ کلیم عورتوں کے بارے میں منفی خیالات رکھتا ہے۔ عورتوں کے ہمیں اس منفی سوچ کی بنیاد تجربہ، مشاہدہ اور مطالعہ نہیں بلکہ انکے یہ منفی خیالات تمام تر کتابی ہیں۔

اس دور کا سب سے اہم نام محمد عمر نور الہی ہے جنہوں نے ٹائٹل ساگر کے ساتھ ساتھ مختلف طبع زاد اور ترجمہ ڈرامے بھی لکھے۔ سات ڈراموں کا مجموعہ ”پنجم مدہم“ کے عنوان سے نور الہی کے گزر جانے کے بعد محمد عمر نے پہلی بار ۱۹۴۵ء میں شائع کیا۔ یہ ڈرامے وقتاً فوقتاً لکھے گئے اور ان میں کچھ ریڈیو سے نشر ہو چکے اور کچھ اسٹیج بھی ہوئے۔ محمد عمر کتاب کے اندرونی سروق میں ان ڈراموں کے بارے میں خود لکھتے ہیں۔ ”سات ڈرامے جن میں حزن یہ بھی بزمیہ بھی، فطری بھی غیر فطری بھی، برائے ادب بھی، برائے زندگی بھی، چھوٹے بھی، بڑے بھی، بوڑھے بھی جوان بھی، ریڈیو پسند بھی ناپسند بھی، ماخوذ بھی، طبع زاد بھی، تاریخی بھی، من گھڑت بھی ملیں گے!“ ۶۳

پیش نظر ڈراموں میں ہمیں مغرب کے مشاہیر ڈراما نگاروں کے طرز نگارش کے نمونے ملتے ہیں۔ انہیں ہم ترجمہ نہیں کہیں گے بلکہ مصنفین نے صرف انکے زاویہ نگاہ سے کام لیکر اُردو زبان اور ہندوستانی تمدن میں منقلب کیا ہے۔ ہر ڈرامے کا موضوع اور مواد جداگانہ ہے۔ اور ہر ڈراما اپنی منفرد حیثیت رکھتا ہے۔

اُردو ڈراما آغاز سے ۱۹۴۷ء تک کے اس اجمالی جائزے سے اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ اس سو برس کے عرصے میں اُردو ڈراما نے بہت سی ترقی کر لی اور بہت سے شاہکار ڈرامے تخلیق ہوئے۔ جنہوں نے نہ صرف ہندوستان گیر شہرت حاصل کر لی، بلکہ ہندوستان سے باہر بھی دیگر یورپی ممالک میں اپنا لوہا منوا لیا ہے۔ واجد علی شاہ اور امانت لکھنؤی کی طرح آغا حشر کاشمیری اور سید امتیاز علی تاج اُردو ڈراما نگاری کے آغاز سے ۴۷ تک مقتدرہ ڈارمانگروں میں شامل ہیں۔ یہ وہ دور ہے جب پورے برصغیر میں اُردو ڈرامے کی سخت دھوم تھی۔ انگریزوں نے بنگال میں تھیٹر قائم کئے اور پازسی تھیٹر یکل کمپنیوں نے اپنے بال و پر جگہ جگہ پھیلا دیئے تھے، ہمارا تھیٹر عالمی تھیٹر کی بلند یوں کو چھونے لگا۔ ترقی پسند تحریک نے اپنے جذباتی انداز میں اُردو ڈرامے کو اور زیادہ متحرک بنا دیا۔ دوسری طرف ہم نے تھیٹر اور ڈرامے کی تکنیک کے حوالے سے بھی کافی ترقی کر لی تھی۔ تھیٹر سکلز نے لگا، تو اُردو ڈرامے نے اپنے لئے نئی راہیں تلاش کیں۔ اسی دور میں محمد عمر نور الہی نے ”ناٹک ساگر“ لکھ کر یا پھر ہم کہیں گے کہ عالمی ڈرامے کی اجمالی تاریخ لکھ کر برصغیر کو اس قسم کی پہلی چیز عطا کی جو یہاں ہندی بنگالی و دیگر بڑی بڑی زبانوں کو میسر نہ ہوئی۔ ۱۹۳۶ء کے بعد ہی اُردو ڈراما نگاروں کی پوری کھیپ نئے یورپی تجربات اور مطالعے کے ساتھ نظر آنے لگی جن پر آگے ۱۹۴۷ء کے بعد اُردو ڈراما کے موضوع پر بات کی جائیگی۔



ماخذ و حواشی

(باب اول۔ اُردو ڈراما آغاز سے ۱۹۴۷ء تک ایک اجمالی جائزہ)

1. Drama in Ancient India S.C. Bhat. Amrit book Co. New Delhi 1961-P.21-22

2. The Classical Drama of India- Henry.W.Wells. Asia Publishing House

Bombay-1963-P.167

- ۳۔ یہ خیال تو نسکرت ڈراما کے متعلق بیشتر کتابوں میں موجود ہے، البتہ راقم نے ڈاکٹر صفدر حسین کے ایک مضمون ”اُردو میں اسٹیج اور ڈرامے کے ابتدائی نمونے“ نقوش ص ۱۲۵ سے لے لیا ہے۔
- ۴۔ فکر و نظر اکتوبر ۱۹۶۳۔ مدیر ڈاکٹر یوسف حسین خان جلد ۵ نمبر ۳۔ ص ۹۳۔
- ۵۔ اُردو لوک ادب۔ مرتب ڈاکٹر قمر رئیس سیمانت پرکاش دہلی۔ ۱۹۹۰ ص ۹۸
- ۶۔ نگار پاکستان۔ اگست ۵۶۔ مدیر نیاز فتحپوری۔ جلد ۶۹، شمارہ ۶۔ ص ۳۵
- ۷۔ شاہراہ اکتوبر ۱۹۵۷ جلد ۹ شمارہ ۵۔ ص ۳۔ مضمون ہندوستانی تھیٹر کا ارتقا۔
- ۸۔ ماما دور بر کر۔

8. *A History of Urdu Literature*. Mohammad Sadiq, second edition. Oxford University Press Delhi 1984. P. 606.

- [illegible]

- ۱۳ بحوالہ اُردو ڈراما اور اسٹیج (ابتدائی دور کی مفصل تاریخ) دھوئوں میں سید مسعود حسن رضوی
ادیب۔ کتاب نگردین دیال روز لکھنؤ طبع دوم ۱۹۶۸ ص ۲۲۶-۲۰۲۔
- ۱۴ اُردو ڈراما کا ارتقا۔ عشرت رحمانی۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۷۸ ص ۴۶۔
- ۱۵ اُردو معنی (دہلی) قدیم اُردو نمبر شمارہ ۹ ص ۲۵۶۔
- ۱۶ خورشید۔ بہرام جی فریدوں جی مرزبان مرتبہ ڈاکٹر مسیح الزماں۔ کتاب نگردین
دیال روز لکھنؤ ۱۹۷۳ ص ۹۔
- ۱۷ اُردو ڈرامے کا مطالعہ۔ ڈاکٹر اخلاق اثر۔ ریجنل کالج آف ایجوکیشن بھوپال
۱۹۷۷ ص ۵۔
- ۱۸ عصری ادب نگران محمد حسن۔ ص ۲۲۔
- ۱۹ اُردو اسٹیج ڈراما۔ ڈاکٹر اے بی اشرف۔ مقتدرہ قومی زبان۔ اسلام آباد
۱۹۸۶ ص ۱۱۵۔
- ۲۰ بہار کا اُردو اسٹیج اور اُردو ڈراما سید حسن بک خانہ ترپولیا پٹنہ ۱۹۷۸ ص ۵۳۔
- ۲۱ مظہر امام نے آجکل فروری ۲۰۰۵ء جلد ۶۳ شمارہ ۷ ص ۲۰ میں ”اُردو
ادب میں اولیت کے سہرے“ عنوان کے تحت اپنے مضمون میں سید حسن کی سخت
حمایت کی ہے۔
- ۲۲ ناتنی صاحب بلوگرافیا اُردو ڈراما میں صفحہ ۱۱۰ پر اندھوں کی آنکھ (اوپرا) لکھتے ہیں۔
- ۲۳ ”سہ ماہی اُردو“ انجمن ترقی اُردو پاکستان۔ ۱۹۸۵ء جلد ۶۱ شمارہ ص ۶۴۔
- ۲۴ ایضاً۔ ص ۳۳۔
- ۲۵ یہ تفصیلات اُردو ڈراما اور اسٹیج مصنف سید مسعود حسن رضوی ادیب کتاب نگر

دیں دیال روڈ لکھنؤ ۱۹۶۸ (صفحہ ۶۹ سے آگے) سے ماخوذ ہیں۔

۲۶ ایضاً۔ صفحہ ۲۳۵۔

۲۷ داجد علی شاہ کی ادبی اور ثقافتی خدمات۔ کوکب قدر سجاد علی میرزا ترقی اُردو

بیرونئی دہلی۔ ۱۹۹۵۔ ص۔ ۳۷۔ ۶۳۶۔

۲۸ اُردو کا پہلا نثری ڈراما اور کیپٹن گرین آوے۔ ڈاکٹر محمد افضل الدین اقبال

حیدرآباد سنہ اشاعت ۱۹۸۴۔ ص۔ ۱۵۔

۲۹ یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ اُردو کے بیشتر ابتدائی ڈراموں کے پلاٹ یا تو

ہندوستانی لوک کہانیوں، اساطیر وغیرہ سے ماخوذ ہیں یا پھر دوسری زبانوں کے

ڈراموں سے۔

۳۰ ایسٹ انڈیا کمپنی کے علمی ادارے فورٹ ولیم کالج اور فورٹ سینٹ جارج کالج

تقابلی و تنقیدی جائزہ۔ ڈاکٹر محمد افضل الدین اقبال حیدرآباد۔ ۲۰۰۳۔ ص۔ ۵۵۔

۳۱ تحقیقات حیدری۔ ڈاکٹر اکبر حیدری کا شمیری۔ نصرت پبلشرز لکھنؤ۔ ۱۹۸۴۔

ص۔ ۳۰۸۔

۳۲ مزید تفصیلات کیلئے دیکھئے۔

اُردو ڈراما اور اسٹیج۔ مسعود حسن رضوی حصہ دوم صفحہ ۵۷ سے آگے۔

۳۳ اندر سبھا کی روایت۔ محمد شاہد حسین۔ نشاط پریس فیض آباد ۱۹۸۴۔ ص۔ ۱۸۹۔

34. The Indian Theatre: Adya Rangacharya. National Book Trust India New Delhi 1971-P.94

35. Bengali Theatre. Kironmoy Raha National Book Trust India Second Edition 1993-P-11-12.

36. The Indian Theatre. Adya Rangacharya National Book Trust India New Delhi 1971-P- 99.

۳۷ اُردو ڈراما کا ارتقا۔ عشرت رحمانی۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ بار اول۔ ۱۹۷۸۔ ص۔ ۱۲۹۔

۳۸ بیمار بلبل۔ احمد حسین وافر جہاں گیر نگری ترتیب۔ ڈاکٹر کلیم سہرا می مغربی بنگال
اُردو اکیڈمی کلکتہ۔ ۱۹۸۷ء۔ ص ۸-۷۔

۳۹ ہندوستانی ادب حیدر آباد۔ ایڈیٹر جی ام۔ خان جنوری۔ فروری ۱۹۶۴
مضمون ہندوستانی تھیٹر کی تاریخ اور ترقی۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی۔ ص ۳۰۔

40. The Indian Theatre. Adya Rangacharya N.B.T. India 1971-P-27.

41. -Ibid- P- 101.

۴۲ مزید تفصیلات کیلئے دیکھئے۔ بمبئی میں اُردو۔ ڈاکٹر میمونہ دلوئی۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
دہلی ۱۹۷۰ء۔ صفحہ ۸۲ سے آگے۔

۴۳ آغا حشر کاشمیری پر انجمن آرا، محمد شفیع اور مسز شمیم ملک نے پی۔ ایچ۔ ڈی
مقالے لکھے اور شائع کیے۔ اُن کے علاوہ جمیل احمد، اے۔ بی۔ اشرف اور
ابرهیم یوسف نے تین چھوٹی چھوٹی کتابیں لکھیں۔ حال ہی میں N.C.P.U.L نے اُن
کا گلیات شائع کیا۔

۴۴ آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ۔ ڈاکٹر محمد شفیع۔ پناہ گاہ۔
برہان پور ایم پی ۱۹۸۸ء۔ ص ۵۶۷۔

45. Encyclopaedia of Indian Literature. Chief Editor Amaresh Datta Vol I Sahitya Akademi
New Delhi 1987.P-101.

۴۶ باپ کا گناہ۔ حکیم احمد شجاع۔ تاج کمپنی لمیٹڈ لاہور بارڈوم۔ 1944ء۔ ص ۳۱-۱۳۰۔

۴۷ ڈاکٹر ابن کنول نے (آجکل دہلی اپریل ۲۰۰۴ء جلد ۶۲ شمارہ ۹) ”اُردو کے
ادبی ڈرامے“ کے عنوان سے ایک مضمون لکھا ہے جس میں وہ رضوی، عقیل احمد
اور قمر رئیس کی تین کتابوں کو بنیاد بنا کر اُردو ڈرامے کی تاریخ پر ایک طائرانہ
نظر ڈالتے ہیں۔ پیش خدمت مقالے کے باب چہارم میں راقم نے ۱۹۴۷ء کے

بعد اُردو کے ادبی ڈراموں پر روشنی ڈالی ہے۔

- ۴۸۔ کربلا۔ منشی پریم چند۔ لاچت رائے اینڈ تاجران کتب دہلی ۱۹۵۸ء۔ ص ۱۵۶۔
- ۴۹۔ دید و دریافت۔ ثار احمد فاروقی۔ آزاد کتاب گھر کلاں محل دہلی ۱۹۶۴ء۔ ص ۲۴۷۔
- ۵۰۔ منشی پریم چند شخصیت اور کارنامے۔ ڈاکٹر قمر رئیس۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۸۳ء۔ ص ۳۲۱۔
- ۵۱۔ مرقع لیلیٰ مجنوں۔ مرزا محمد ہادی صاحب مرزا لکھنؤی۔ رام نرائن لال الہ آباد ۱۹۲۳ء۔
- ۵۲۔ ظلم اسرار۔ مرزا محمد ہادی رسوا۔ سرفراز پریس لکھنؤ ۱۹۵۸ء۔
- ۵۳۔ اُردو اسٹیج ڈراما۔ ڈاکٹر اے بی اشرف مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد ۱۹۸۶ء۔ ص ۲۳۴۔
- ۵۴۔ چلبست۔ رام لعل ناہوی۔ ترقی اُردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۲ء۔ ص ۱۸۳۔
- ۵۵۔ انارکلی۔ سید امتیاز علی تاج۔ مقدمہ پروفیسر محمد حسن۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ۔ ص ۲۳-۲۴۔
- ۵۶۔ انارکلی پر سید حیدر عباس رضوی اور عبدالسلام خورشید نے کتابچے لکھے: اُن کے علاوہ سید احتشام حسین اور ڈاکٹر جمیل جالبی کے مضامین بھی قابل ذکر ہیں۔
- ۵۷۔ پردہ غفلت۔ ڈاکٹر عابد حسین۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی ۱۹۸۳ء۔ ص ۱۵۔
58. October Revolution Impact on Indian Literature Editor Qamar Rais Sterling Publishers New Delhi. 1978-P-52.
- ۵۹۔ اُردو میں ترقی پسند ادبی تحریک۔ خلیل الرحمن اعظمی۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۶ء۔ ص ۲۱۷۔
- ۶۰۔ انگارے۔ مولفہ۔ ڈاکٹر خالد علوی۔ تقسیم کار ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی

۱۹۹۵-ص-۱۸۰۔

۶۱۔ ترقی پسند ادب۔ پچاس سالہ سفر۔ ترتیب پروفیسر قمر رئیس۔ ایجوکیشنل پبلیشنگ
ہاؤس دہلی۔ ص-۶-۴۰۵۔

62. Indian Drama The Publications Division Ministry of Information and Broadcasting
Government of India 1959-P. 129.

۶۲۔ گڑیا۔ لفٹ کرئل ایم اے قریشی۔ ۱۹۳۱-ص-۸۔

۶۳۔ پنجم مدہم۔ محمد عمر نور الہی۔ راج محل پبلشرز جوں، سری نگر لاہور ۱۹۴۵۔ سرورق

باب دوم

اُردو ڈراما

۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۰ء تک

پس منظر

۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۰ء تک کے اُردو ڈرامے کا جائزہ لینے سے پہلے جب ہم اس کے پس منظر کی طرف ایک طائرانہ نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں وہاں بیسویں صدی کا ادبی، سیاسی سماجی، معاشی اور معاشرتی منظر نامہ دیکھنے کو ملتا ہے۔

دنیا کی تاریخ کروڑوں برسوں پر محیط ہے مگر بیسویں صدی کو کئی معنوں میں اپنی الگ اہمیت، افادیت اور معنویت حاصل ہے کیونکہ اسی صدی میں دنیا میں بڑے بڑے انقلابات آ گئے۔ سائنسی، معاشی اور معاشرتی تبدیلیاں وقوع پذیر ہوئیں۔ اسکے علاوہ روسی انقلاب، پہلی جنگ عظیم (۱۹۱۸ء-۱۹۱۴ء) کے بعد دوسری جنگ عظیم (۱۹۴۷ء) اور مہلک ہتھیاروں کے بے جا استعمال نے پوری تاریخ کو ہلا کر رکھ دیا ہے۔

اس صدی کے پہلے نصف حصے میں ہندوستان میں زبردست سیاسی ہجماں رہا۔ ان حالات کی وجہ سے ہمارے ادب میں سیاسی پس منظر اور زندگی کی پیش کش میں عصری سماجیات اور سیاست کو نمایاں کرنے کا رجحان بھی عام ہوا۔

اُردو ڈراما (جو یہاں مقامی روایت سے ظہور میں آ گیا) نے شروع شروع میں تفریح اور پھر کاروباری حیثیت سے اپنا لوہا منوالیا۔ پھر فلموں، ریڈیو اور ٹی وی کی وجہ سے جب تھیٹر کو دھچک لگ گیا تو اس نے باقی اصناف شعرو نثر کے دوش بدوش چلنا شروع کیا۔ جو کام ان سے لیا جاتا تھا یا لیا جاتا ہے وہی کام اُردو ڈرامے سے بھی لیا جانے لگا۔ وہ ہماری ترجمانی کرنے لگا، زندگی کی عکاسی اس کے ذریعے کی گئی۔ یہاں ضمنیہ بات بھی واضح رہے کہ اُردو ادب جو شروع سے ہی تحریکوں اور رجحانات سے مالا مال رہا ہے جن میں بھاشا اور فارسیت کی تحریک، ایہام گوئی کا رجحان، انجمن پنجاب لاہور، علی گڑھ تحریک، حلقہ ارباب ذوق، ادب لطیف وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہے، ان تحریکوں اور رجحانوں کا اُردو ڈرامے کے ساتھ کوئی خاص تعلق نہیں رہا البتہ دیگر اصناف کی طرح اُردو ڈرامے پر بھی ترقی پسند تحریک کے اثرات مرتب ہوئے۔ ۱۹۴۳ء میں Indian People's Theatre Association کمیونسٹ پارٹی نے چاند جوش کی وساطت سے قائم کر لی۔

برصغیر کی تاریخ میں ایک اہم واقعہ بٹوارے کا بھی ہے۔ تاریخ میں رقم ہے کہ ۲۸ جنوری ۱۹۴۳ء کو سب سے پہلے چودھری رحمت علی نے کیرج میں ساڑھے چار صفحات پر مشتمل ایک تحریری نوٹ ہندوستان کے بٹوارے کے بارے میں حکومت برطانیہ کو پیش کیا تھا۔ جس میں انہوں نے مسلم اکثریت والے پاکستان کا تصور دے دیا۔ پھر ۲۳ مارچ ۱۹۴۰ء میں پاکستان کے رزولیشن کو مسلم لیگ نے تسلیم کیا۔ اس طرح ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء کو ہندوستان دو حصوں میں منقسم ہوا اور پاکستان نے آزادی کا اعلان کر دیا اور اسی طرح ۱۵ اگست ۱۹۴۷ء کو ہندوستان بھی آزاد ہوا اور دہلی پورے ہندوستان کی راجدھانی قرار پائی۔ ۱۔

دونوں ملکوں کی آزادی اپنے ساتھ نئے نئے تصورات، اسالیب فکر و نظر اور خواہشات

وارادے تو لے کر آئی تھی مگر اپنے ساتھ تباہی و بربادی بھی لیکر آئی، کیونکہ ہمارے
 کے ساتھ ہی ہجرت اور فسادات نے پوری انسانیت کو ہلا کر رکھ دیا۔ ہمارا پورا نظام
 درہم برہم ہو گیا۔ اس کی زد میں ہمارے ادیب اور ہمارا ادب بھی آ گیا۔ غرضیکہ
 یہ آزادی اپنے ساتھ گونا گوں مسائل بھی لے کر آئی۔ آبادیوں کے تبادلے اور لوگوں
 کے نئے ملاپ نے نئے نئے معاشرتی مسائل کو بھی جنم دیا۔ زندگی کے باقی شعبوں کی طرح
 ادب پر بھی اس صورتحال کے اثرات مرتب ہوئے۔ ڈاکٹر انور سدید اس بدلتے
 ہوئے منظر نامے کے بارے میں لکھتے ہیں۔ ”آزادی کے بعد کا دور گونا گوں
 تجربوں کا دور ہے جس میں قدیم اور جدید کی آویزش بھی پیدا ہوئی اور علوم کی نئی
 لہروں سے استفادہ کا رجحان بھی پیدا ہوا۔ اس دور میں ماضی کی طرف جذباتی مراجعت
 اور مستقبل کی طرف ذہنی پیش قدمی کے آثار بھی نمایاں ہیں۔“ - ۲

۱۹۳۷ء سے ۱۹۷۰ء تک اردو ڈراما نے فنی و تکنیکی اعتبار سے کافی پیش رفت کی۔ اس
 میں ایک طرف جہاں ترقی پسندی کی گونج سنائی دیتی رہی وہیں روایتی موضوعات اور
 اسالیب برتنے کے ساتھ ساتھ ڈراما نگاروں نے جدید موضوعات اور جدید اسلوب و
 تکنیک کو بھی اختیار کر لیا۔ خراب ہم زیر بحث دور کے ڈراما نگاروں کی خدمات کا جائزہ
 لیتے ہیں۔

محمد فضل الرحمن (پیدائش ۱۹۰۱ء) حیدرآباد کے ایک علمی اور مذہبی گھرانے سے تعلق
 رکھتے تھے معاشیات میں اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے پہلے لیکچرر ہوئے اور پھر کئی بڑے سیاسی و
 سرکاری عہدوں پر کام کیا۔ ادب کے متعدد شعبوں میں طبع آزمائی کی۔ ڈاکٹر یزدانی
 نے انہیں دکن کی شاعری کا میتھو آرنلڈ کہا۔ سہ بساط نو، نوائے فطرت، نگار حکمت،
 دھوپ چھاؤں اور نقش حیات ان کے شعری مجموعے ہیں۔ اسکے علاوہ وہ اردو کے جانے

مانے ڈراما نگار بھی ہیں۔ اُن کے ڈرامے ظاہر باطن، نئی روشنی، دو تاریخی ڈرامے، چنگیز، دقت ریکی ڈرامے، کارخانہ، آئندہ زمانہ، حشرات الارض وغیرہ اسٹیج کئے جا چکے ہیں اور کچھ ریڈیو سے نشر ہوئے۔ اب ذیل میں ان کے چند ڈراموں پر ایک نظر ڈالی جائیگی۔

فضل الرحمن نے ڈراما کارخانہ ۴ کو ایک مخصوص نظریے کے تحت لکھا ہے۔ یہ نظریہ مارکسی نظریہ یا ترقی پسند نظریہ کہلاتا ہے۔ اس کا ہیرو شمیم اپنی خاندانی روایت کو توڑ کر فیکٹری میں مزدور کی طرح کام کرنے لگتا ہے۔ اور یہاں آکر عشق کے ساتھ ساتھ مزدوروں کو اپنا حق جائز طریقے سے دلواتا ہے۔ اسی طرح تعلیم یافتہ سلمیٰ ایک امیر زادی ہونے کے باوجود بھی اپنے باپ کے کارخانے میں معمولی عمو کرکری کرتی ہے۔ وہاں وہ مزدوروں پر اپنا رعب نہیں بٹھانا چاہتی۔ بلکہ سچی لگن سے کام کرتی ہے اور انہیں انکا حق دلانے میں کافی مدد بھی کرتی ہے۔ عشق کرنے کے باوجود بھی وہ اپنے عاشق شمیم کو اپنے گھریا خاندان کے بارے میں کچھ نہیں بتاتی۔ دوسرا اہم کردار نثار احمد کا ہے جو مزدور یونین کا صدر ہے اور عملی طور پر میدان میں آکر اپنا لہا منوالیتا ہے۔ ادھر نوابوں کی بیٹی کو بھی اپنے ساتھ لے جاتا ہے۔ نواب سرفراز، سیٹھ اور کرامت علی پرانی نسل کے لوگ ہیں مگر انہیں آخر کار نو جوان نسل کے سامنے جھکنا پڑتا ہے اور انکی بات مان کر اپنے فرسودہ خیالات کو چھوڑ دینا پڑتا ہے۔

ذکیہ بھی ایک باشعور اور فعال لڑکی ہے جو بے دریغ میدانِ عمل میں اتر جاتی ہے۔ خاناماں کے ذریعے مصنف نے کئی اہم باتوں کا انکشاف کیا ہے۔ جنکا تعلق اگرچہ ماضی سے ہوتا ہے مگر خاناماں کسی حد تک نئے ذہن کے لوگوں کے مزاج سے بھی واقف ہوتا ہے۔

مصنف نے اس ڈرامے میں مزاحیہ عنصر بھی شامل کیا ہے، مگر چونکہ اس کا موضوع بہت

ہی سنجیدہ ہے اسلئے ہر مناظر اور ہر کردار میں مزاح ڈرامے کے موضوع اور برتاؤ سے مطابقت نہیں رکھتا اور مزاح کی چاشنی غیر ضروری محسوس ہوتی ہے۔ مثلاً سلمیٰ، پردیسی، نثار احمد، وغیرہ بہت ہی سنجیدہ کردار ہیں اسلئے اُن کے مکالمات کو زیادہ طریبیہ نہیں ہونا چاہیے تھا۔ پلاٹ کو آگے لے جانے میں بھی مصنف کو کئی دشواریاں پیش آئی ہیں۔

کردار پلاٹ میں ایک ساتھ ہمارے سامنے نہیں آتے ہیں۔ ۵۔

ڈراما ”آئینہ زمانہ“ دو ایکٹوں پر مشتمل ایک مکمل اسٹیج ڈراما ہے جسکے پہلے ایکٹ میں چھ مناظر اور دوسرے ایکٹ میں چار مناظر ہیں۔ اس میں مزاحیہ انداز میں سماجی حقائق کی عکاسی کی گئی ہے۔ دو ایکٹوں میں دونوں کو پیش کیا گیا ہے۔ پہلے ایکٹ کے بیشتر کردار اس ڈرامے سے غائب ہو جاتے ہیں اور انکی جگہ دوسری نسل کے لوگ لیتے ہیں۔ خاص بات یہ ہے کہ دوسرے ایکٹ میں تھوڑی سی رد و بدل کے بعد (یعنی میک آپ وغیرہ سے) وہی کردار (پہلے ایکٹ والے) ان کا پارٹ ادا کر سکتے ہیں۔ مصنف اسٹیج کی ہدایات کے ضمن میں رقم کرتے ہیں کہ ”پہلے ایکٹ میں اسٹیج پر سفید روشنی اور دوسرے ایکٹ میں نیلی روشنی ہوگی“ یہاں روشنی کا تبدیل ہونا ہلانے (یاد دہر) کے بدل جانے کو ظاہر کرتے گا۔

”زمیندار صاحب کے مکان کا برآمدہ اور عیش باغ سامنے کے منظر ہیں۔ باغ کے سین کا پردہ گرنے کے بعد بازو سے کھسکا دیا جائے گا اور پھر سین کے ختم ہونے پر پردہ اٹھنے سے پہلے اندر کھینچ لیا جائے گا۔“

محمد فضل الرحمن نے ڈراما ظاہر باطن کا پلاٹ شیر بیڈن کے ڈرامے ”دی اسکول فار اسکاٹل“ سے لیا ہے۔ یہ ایک طویل مزاحیہ ڈراما ہے جس کے پانچ ایکٹس ہیں۔ پہلے ایکٹ میں دو منظر، دوسرے میں ۳ منظر تیسرے میں تین منظر چوتھے میں ایک منظر اور آخری

ایکٹ میں دو منظر ہیں۔

مصنف نے اس ڈرامے میں ایک ساتھ بہت سے موضوعات کو ہاتھ میں لے لیا ہے اور اس وجہ سے ڈرامے میں انہیں مزاحیہ عنصر پیدا کرنے کا خوب موقع بھی ملا ہے۔ اس ڈرامے میں کسی کردار کو مرکزیت حاصل نہیں ہے۔ تمام کرداروں کا اپنا اپنا رول ہے۔ جو ہر اعتبار سے انتہائی موثر ہے۔ اس ڈرامے میں مصنف نے دو بھائیوں رفیق اور ذکی کو خاص طور پر اُبھارا اور اُنکے توسط سے یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ انسان کی شخصیت اور کردار مختلف لبادوں میں لپٹی ہوتی ہے۔ وہ ظاہر میں کچھ اور باطن میں کچھ اور ہوتا ہے۔

فضل الرحمن کے ”دو تاریخی ڈرامے“ کے سقراط اور چنگیز۔ انجس ترقی اُردو ہند علی گڑھ (فروری ۱۹۷۴ء) کی وساطت سے شائع ہوئے۔ مصنف کے بیان کے مطابق ڈراما ”چنگیز“ سرینگر میں نومبر ۱۹۷۰ء میں اور ڈراما ”سقراط“ جنوری ۱۹۷۲ء میں علی گڑھ یونیورسٹی میں اور پھر ستمبر ۱۹۷۳ء میں حیدرآباد میں اسٹیج کئے گئے۔

چنگیز اس مجموعے کا دوسرا ڈراما ہے، جسکی نوعیت تاریخی تو ہے مگر کہیں کہیں تاریخ پر فسانے کا رنگ چڑھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ جس میں چنگیز کی بیوی (ملکہ) اور مکریت کی محبت کا واقعہ کلان خاتوں اور خاقان کی موت کا دہشت ناک منظر، ظالم چنگیز کا دوسروں کی بیویاں چھین لینا، عورتوں کے ساتھ بُرا سلوک کرنا یا خود اس کا زہر کی وجہ سے مرجھانا حالانکہ مورخین کے مطابق اصل میں انکی موت جنگی مہم سے واپسی میں دوران سفر واقع ہوئی تھی مگر یہاں ڈرامے میں جس انداز سے ان سبھی واقعات کو پیش کیا گیا ہے۔ ایسے واقعات کا ہونا کوئی غیر فطری عمل نہیں ہے۔

”چنگیز“ ایک مکمل ڈراما ہے جس میں پانچ ایکٹوں کے نشانات ظاہر کئے گئے ہیں۔ پہلے

ایکٹ میں صرف ایک ہی سین ہے۔ دوسرے ایکٹ میں بھی ایک ہی سین ہے، تیسرے ایکٹ میں دوسین، چوتھے ایکٹ میں تین سین اور پانچویں ایکٹ میں تین سین ہیں۔ ڈرامے میں بیس سے زائد کردار ہیں اور اس کا زمانہ تیرھویں صدی عیسوی ہے۔ سلطان علاء الدین اس ڈرامے کا المیہ ہیرو ہے۔ جو ماضی میں کچھ بڑے کام کرتا ہے مگر آخر پر وہ اپنے گناہوں پر نادم ہو کر بے بسی میں مر جاتا ہے۔ اسی طرح اسکے بیٹے جلال الدین کا بھی اچھا خاصا رول ہے۔ جبکہ کلاں خاتون اس ڈرامے کی المیہ ہیروین ہے۔ جو شروع سے ہمارا راست پر تھی۔ حالانکہ چنگیز اسے مکریت سے چھین کر تاج پہناتا ہے مگر وہ حالات سے سمجھوتہ نہیں کرتی ہے اور ہنتے ہنتے اپنے وعدے اور عقیدے پر قائم رہ کر جان دے جاتی ہے۔ مکریت ایک سچا عاشق ہے۔ بے دریغ اپنی محبوبہ سے بار بار ملنے کیلئے آتا ہے اور لڑتے لڑتے اپنی جان دے دیتا ہے۔ اگر اس کا رول اس ڈرامے میں کچھ زیادہ ہوتا تو وہ ہیرو کہلانے کا مستحق ہوتا۔

سب سے اہم بات اس ڈرامے میں یہ ہے کہ اسٹیج کی تمام باتوں کو اس میں ملحوظ نظر رکھا گیا ہے۔ خونیں معرکے مکالماتی انداز میں کچھ اس طرح بیان کئے گئے ہیں کہ ہماری آنکھوں میں واقعات رقص کرنے لگتے ہیں۔

”سقراط“: محمد فضل الرحمن کا لکھا ہوا ایک مکمل تاریخی ڈراما ہے۔ جسکے پہلے ایکٹ میں تین مناظر دوسرے ایکٹ میں چار مناظر، اور تیسرے ایکٹ میں پانچ مناظر ہیں۔

یہ ڈراما یونان کے ایک مشہور مفکر اور دانش ور کی زندگی پر مبنی ایک المیہ ہے۔ زیر بحث ڈرامے کے پہلے منظر (پہلے باب کے) میں مصنف نے مختلف کرداروں سے ہمیں متعارف کروایا ہے۔ ان میں اکثر و بیشتر سقراط کے نام لیوا اور دوست ہوتے ہیں۔

اپولوڈورس (ہیلن کا عاشق) کریٹوبولس (سقراط کے دوست کا لڑکا) سینیور اور سیمپاس (سقراط کے نام لیوا جوان کے شاگرد بھی بننا چاہتے ہیں) ہیلن، نوکر اور پیالہ بردار کی گفتگو سے ہمیں اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ یونان میں سقراط کی شہرت بام عروج پر ہے۔

دوسرے منظر میں سقراط کے مخالفین اینو (ایک کاروباری) ملیئوس (جو گو شاعر) اور رایکان (ایک مقرر) انکے خلاف سازش رچانے کے منصوبے تیار کرنے لگتے ہیں۔ اب تیسرے منظر میں سقراط کے شاگرد افلاطون آتے ہیں۔ انکے ساتھ سقراط کے دیگر شاگرد اور نام لیوا بھی ہیں، جو اپنی گفتگو کے ذریعے سقراط کے حالات و خیالات سے ہمیں متعارف کراتے ہیں۔ جب سقراط سے اُن پر عائد الزامات کا جواب پوچھا جاتا ہے تو وہ ہر بات کا فلسفیانہ انداز میں جواب دیتے ہیں۔ جسے جج صاحبان تو بین عدالت سمجھتے ہیں۔ اس طرح بہت بحث و تمحیص کے بعد عدالت سقراط کو سزائے موت سناتی ہے اور سقراط بھی اس سزا کو پسند کرتے ہیں، یہی اس ڈرامے کا نقطہ عروج بھی ہے۔

تیسرے ایکٹ میں ڈرامے کی رفتار دھیمی ہونے لگتی ہے۔ اپولوڈورس اپنی محبوبہ ہیلن سے کہتے ہیں کہ میں نے تمہارے باپ کو سزا سے بچالیا۔ پھر دوسرے ایکٹ میں سقراط کے دوست اور اسکے نام لیوا اُسے بچانے کی تدبیر سوچتے ہیں اور اس منصوبے کی کوشش میں لگتے ہیں۔ تیسرے منظر میں جیل میں سقراط کا دوست کریٹوبولس اسکے پاس ملنے کیلئے آجلا ہے۔

چوتھے منظر میں پیالہ بردار اپنے پیسے سے سخت بیزار دکھائی دیتا ہے اور سقراط کے دوست فیڈہ، سیمپاس اور سینیور بھی اُسے ملنے کیلئے جاتے ہیں اور نوکر انہیں ٹھہرنے کیلئے کہتا ہے۔ پانچویں منظر میں سقراط کی بیوی اور انکے لڑکے ان سے جیل میں ملتے ہیں۔

انکے ساتھ ہی کریو، فیڈو، اپولو ڈورس، سینر، سیماس اور دوسرے دوست بھی داخل ہو جاتے ہیں۔ سقراط جب ان سے ملتے ہیں تو وہ وہاں افلاطون کو یاد کر کے کہتے ہیں۔

’سقراط: وہ میرا روحانی فرزند ہے۔ میرا جانشین۔ اسکے علم و کمال سے مجھے بڑی اُمیدیں ہیں۔ اپنے دوسرے شاگرد اپولو ڈورس کے بارے میں کہتا ہے۔

سقراط: اپولو ڈورس بھی ایک دن نامور مصور بنے گا۔ اور یہ اپنی ہونے والی دلہن کیا نام ہے اسکی لڑکی کا۔

اپولو ڈورس۔ ہیلن

سقراط: ہیلن کی بہترین تصویر بنائے گا۔ جو یونانی آرٹ کا نمونہ سمجھی جائے گی۔ کیوں اپولو۔“

یہاں پھر وہ اپنے شاگردوں سے مختلف موضوعات پر تبادلہ خیال کرتا ہے۔ اتنے میں جیل کا افسر کہتا ہے کہ ”اب وقت آگیا ہے۔“

سقراط آخر میں بیوی بچوں کیلئے آخری وصیت کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ”ان سے کہو دشمنوں سے بدلہ لینے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ کسی قسم کا بدلہ نہ لیا جائے۔“ اس طرح ان کے سب دوست و احباب روتے ہیں۔ پیالہ بردار بہت پچھتا رہے ہیں مگر سقراط خود ہنستے ہنستے زہر کا پیالہ پیتا ہے۔

محمد فضل الرحمن نے اس ڈرامے میں اسٹیج کاری کو پوری طرح مد نظر رکھا ہے۔ البتہ کہیں کہیں عمل کی رفتار میں سُستی آتی ہے۔ پلاٹ میں بھی چند موقعوں پر تسلسل ٹوٹ جاتا ہے۔ مگر یہاں ہر کردار کو اچھی طرح سے برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ڈاکٹر رشید جہاں (1905-1952)

اردو میں ترقی پسند تحریک میں ایک اہم نام ڈاکٹر رشید جہاں کا ہے۔ عملی، ادبی کارناموں کے ساتھ ساتھ انہوں نے مضامین، افسانے اور ڈرامے بھی لکھے۔ ان پر ڈاکٹر شاہد بانو نے تھیس لکھ کر ڈاکٹریٹ کی ڈگری بھی حاصل کر لی، جو ڈاکٹر رشید جہاں حیات اور کارنامے کے عنوان سے نصرت پبلیشرز لکھنؤ سے ۱۹۹۰ء میں منظر عام پر بھی آ گئی۔

ڈاکٹر جہاں نے اپنا پہلا ڈیو ”انگارے“ سے ہی دیا اور پھر وقتاً فوقتاً ان کا لٹریچر مختلف صورتوں میں شائع ہوتا رہا۔ ”وہ اور دوسرے افسانے، ڈرامے“ ۳۰۴ صفحات پر پھیلی ہوئی ان کی کتاب ۱۹۷۷ء میں منصہ شہود پر آ گئی۔ اس کتاب میں مضامین اور افسانوں کے ساتھ ساتھ مصنفہ کے چند یادگار ڈرامے بھی ہیں، جن کے عنوانات ہیں:

۱۔ گوشہ عافیت ۲۔ ہندوستانی ۳۔ پردے کے پیچھے ۴۔ پڑوسی ۵۔ عورت اور ۶۔ کانٹے والا

ڈاکٹر رشید جہاں کو اسکول اور کالج کے زمانے سے ہی ادب اور ڈراما سے وابستگی رہی، حالانکہ وہ سائنس کی اسٹوڈنٹ تھی اور انہوں نے ایم بی بی ایس کے دوران ہی کالج میں ”لالہ رخ“ نامی ایک انگریزی ڈراما اسٹیج کر دیا۔ میڈیکل سروس کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر رشید جہاں کیونٹ سیاست سے برابر جڑی رہی اور انہوں نے اس تحریک کے تحت ریڈیو کے لئے ڈرامے لکھے اور وہ IPTA کی بھی سرگرم رکن رہی۔ سجاد ظہیر نے ”نئی تصویریں“ کے عنوان سے ایک ڈراما مجموعہ شائع کیا، جس میں رشید جہاں کے بھی دو اور ڈرامے شامل کئے گئے۔ اس طرح اب تک رشید جہاں کے دستیاب ڈراموں کی کل تعداد ۹ بنتی ہے، حالانکہ انہوں نے کل ملا کر بیس پچیس ڈرامے لکھے تھے۔

خیر مجموعی طور پر اگر دیکھا جائے گا تو افسانوں کے علاوہ رشید جہاں نے اردو ڈراما کو بھی ایک نئے موڈ پر لانے کی کوشش کی تھی، کیونکہ انہیں ابتداء سے ہی اس بات کا پورا احساس تھا کہ زندگی کو بد لئے اور اس کے گونا گوں مسائل کی طرف ہر خاص و عام کی توجہ مبذول کرانے میں صنفِ ڈراما ایک اچھا خاصا رول نبھا سکتا ہے۔ اب اگر ہم ان کے پہلے ڈرامے ”پردے کے پیچھے“ کو ہی لیں گے۔ اگرچہ یہ ایک بابی ڈراما عمل اور نقطہ عروج سے تقریباً عاری ہے، مگر پھر بھی پڑھنے میں ہمیں بہت ہی دلچسپ لگتا ہے۔ ان کے ڈرامے ”عورت“ میں برجستہ اور زندہ مکالموں کے علاوہ پلاٹ کی تعمیر کا سلیقہ اور نقطہ عروج کا زکاوندہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ انہوں نے اپنے ڈراموں میں محنت کش انسانوں کے کردار نمایاں طور پر پیش کئے ہیں۔ الغرض اردو ڈرامے کی تاریخ ان کی خدمات کو کبھی فراموش نہیں کرے گی۔

شوکت تھانوی (۱۹۶۷-۱۹۰۴)

اُردو طنزیہ اور مزاحیہ ادب میں کنہیا لعل کپور، شفیق الرحمن، مشتاق احمد یوسفی، فکر تو نسوی کے ساتھ ساتھ شوکت تھانوی بھی ایک اہم نام ہے۔ انہوں نے نثر کی بیشتر اصناف میں خاصہ فرسائی کی ہے۔ قاضی جی کے مزاحیہ کردار اور اخباری کالم وغیرہ سے انہوں نے معاشرے کا جذباتی تشیخ دُور کرنے کی کوشش کی۔ بحر تبسم، سودیشی ریل، مضامین شوکت بڑبھس اور لاہوریات انکی مشہور کتابیں ہیں۔ اس کے علاوہ انکے سینکڑوں ڈرامے رسالوں اور کتابی صورت میں چھپ کر منظر عام پر آ گئے ہیں۔ ”کھی کھی“ کے عنوان سے شوکت تھانوی کے ۱۱ ڈراموں کا مجموعہ نیو تاج آفس دہلی کی وساطت سے ۱۹۶۵ء میں شائع ہوا۔ جس میں پہلی تاریخ، تین سو چھیاسٹھ، دربار، جہاں پناہ، آم اور جامن، نقش و نگار، وہی، ڈاکٹر صاحب اور دورخ وغیرہ جیسے ڈرامے قابل ذکر ہیں۔ ڈراما تین سو چھیاسٹھ میں مزاحیہ انداز میں ہماری سماجی برائیوں پر طنز کیا گیا ہے۔ یہاں ایک ایسے شخص کی پول کھول دی گئی ہے جو زندگی کے ہر شعبے میں صرف اپنے ہی فائدے کیلئے سوچتا ہے۔ ”دربار“ ایک بالکل مختصر ڈراما ہے جسکے پیچھے وفاداری، فرماں برداری عزت افزائی قدر شناسی اور احسان مندی کا درس کار فرما ہے۔

”نقش و نگار“ میں ادب اور آرٹ کی گرتی ہوئی صورت حال اور فنکاروں کے ذاتی مسائل کو ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ماسٹر جیم کے مکالمے ملاحظہ ہوں۔

”سب کو معلوم ہے کہ میں اپنے زمانے کا کتنا بڑا ایکٹر رہ چکا ہوں۔ کمپنی والے آگے پیچھے پھرتے تھے۔ مگر اب اس مقدر کو کیا کروں کہ ٹائٹل کا زمانہ ہی نہ رہا۔

نہ وہ قدر رہی نہ وہ روزی۔ جب فاقوں پر نوبت آگئی تو ادھر ادھر ہاتھ پیر مار کر خود اپنا چھوٹا سامنڈوا بنایا۔ پُرانے ساتھیوں کو جمع کیا۔“ ۵

اب جبکہ ماسٹر رحیم کے پاس تھوڑا سا پیسہ آ گیا تو بیوی بھی خوش اور دیگر لوگ بھی خوش ہیں۔ اسی طرح کا پلاٹ شوکت تھانوی کے دیگر چند ڈراموں کا بھی ہے۔

”غالب کے ڈرامے“ جنہیں شوکت تھانوی نے لکھا ہے، یہ ایک عجیب عنوان ہے۔ اسی لئے شوکت تھانوی ”عذر گناہ“ عنوان کے تحت رقم کرتے ہیں۔

”عجیب انکشاف ہے۔ غالب کو ڈرامے سے بھلا کیا تعلق۔ ڈرامے لکھنا تو درکنار غالب غریب نے تو شاید کبھی کوئی ڈراما دیکھا بھی نہ ہوگا۔ مگر یہاں ایک نہیں درجنوں ڈرامے ہیں۔ یہ آخر کیا قصہ ہے؟ مگر وہ جو مرزا کی تجل حسین خان والی غزل ہے۔ اس میں انہوں نے فرمایا ہے کہ۔

بہ قدر شوق نہیں ظرفِ تلکنائے غزل

کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کیلئے“ ۹

تھانوی کے مطابق مرزا غالب کے کلام میں تمثیلی اشارات ضرور موجود ہیں۔ انہوں نے انکے اشعار سے مختلف تمثیلی موضوعات اخذ کرنے کی کوشش کی اور یکے بعد دیگر درجنوں ریڈیو ڈرامے پیش کئے۔ ہر ڈرامے کا مرکزی کردار غالب کے شعر کے ہی ارد گرد گھومتا ہے۔ تھانوی نے مرزا غالب کے چند اشعار پر ان ریڈیو ڈراموں کے پلاٹ ترتیب دیئے ہیں۔ چونکہ شوکت تھانوی بڑے مزاح نگار تھے اسلئے انہوں نے اکثر و بیشتر مرزا غالب کے ایسے اشعار کا انتخاب اپنے ڈراموں کے پلاٹ کیلئے کیا تھا جس سے انہیں اپنے ڈراموں میں شوخی، طنز اور ظرافت پیدا کرنے میں آسانی اور سہولت میسر آئی۔

اس مجموعے کا پہلا ڈراما غالب کے اس شعر پر مبنی ہے۔

میں بلاتا تو ہوں اس کو مگر اے جذبہ دل

اُس پہ بن جاتے کچھ ایسی کہ بن آئے نہ بنے۔

اس ڈرامے میں تشکیل اپنی چچا زاد بہن طلعت کو خط لکھتا ہے اور اکثر و بیشتر ایسے بے محل اشعار کا استعمال بھی کرتا ہے۔ جس سے طلعت ہی کیا ان کا باپ بھی ناراض ہو جاتا ہے۔ دوسرے ڈرامے میں خالد ایک افسانہ لکھنا چاہتا ہے مگر اُسے تنہائی نہیں ملتی ہے، ہر وقت کسی نہ کسی جھنجٹ میں پڑتا رہتا ہے۔ اسی لئے وہ کہتے ہیں۔

رہا اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو۔

ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زبان کوئی نہ ہو۔

اسکے علاوہ اور بھی بہت سے ڈرامے اس مجموعے میں شامل ہیں جن میں آم، سالگرہ، جوئے شیر وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ یہ سبھی ڈرامے چونکہ ریڈیو کیلئے لکھے گئے ہیں۔ اسلئے مصنف نے اُن میں آوازوں کا خاص خیال رکھا ہے اور اس کیلئے ہدایات بھی درج کئے ہیں۔ ہر ڈرامے کو تقریباً پندرہ منٹوں میں آسانی کے ساتھ ریڈیو سے نشر کیا جاسکتا ہے۔ بیشتر موضوعات سماجی ہیں۔ گھریلو رشتے، مغربی کلچر کے بے جا اثرات، بے جوڑ رشتے اور عاشق کی حالت زار اُنکے خاص موضوعات بنتے ہیں۔ ان ڈراموں کی سب سے بڑی خوبی اختصار اور اُنکے مکالمے ہیں۔ مکالمے مختصر پُر اثر، دلچسپ اور طنز و مزاح سے بھرپور ہیں۔

”سنی سنائی“ شوکت تھانوی کے بارہ ریڈیو ڈراموں کا ایک مجموعہ ہے۔ جس میں سب سے پہلے ”عذریگناہ“ کے زیر عنوان ریڈیو ڈراما کی کتابی صورت کے بارے میں لکھتے ہیں۔ ”ان تمام صورتوں کو دیکھتے ہوئے اگر ریڈیو ڈرامے بھی کتابی صورت میں پیش کر دئے جائیں تو کیا مضائقہ ہے۔ یہ درست ہے کہ ریڈیو ڈرامے تحریری صورت میں پیش ہونے والی چیز نہیں ہیں، لیکن یہی اعتراض اسٹیج ڈراموں پر بھی وارد ہوتا ہے جو کتابی صورت میں موجود ہیں۔ اس کے علاوہ کثرت سے ریڈیو ڈرامے اُردو میں

نہ سہی مگر مغربی زبانوں میں چھپ کر لڑ پچر میں شامل ہوتے رہتے ہیں پھر ہمارا لڑ پچر ان سے کیوں خالی رہے؟“ ۱۰

شوکت تھانوی کی بیشتر تخلیقات میں ہمیشہ مزاح کا عنصر غالب رہتا ہے مگر چونکہ اس مجموعے کی تقریباً ساری نمائیں وقتاً فوقتاً ریڈیو سے نشر ہو چکی ہیں اسلئے چند ضرورتوں اور حدود کے پیش نظر زیر تبصرہ نمٹیوں میں ہمیں یہ رنگ کم ہی نظر آتا ہے۔

اب اس مجموعے میں شامل ریڈیو ڈراموں پر ایک نظر ڈالی جائیگی۔ اس مجموعے کا پہلا ڈراما ”نہیں مگر ہاں“ کے عنوان سے ہے۔ اس میں شوکت تھانوی نے بڑے مزاحیہ انداز میں مرزا صاحب کی ابن الوقتی پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

ان کا داماد شاہد ایک شاعر ہوتا ہے اور انکا دوست تریاق انکے گھر آ جاتا ہے اور دونوں شعر و شاعری کرنے لگتے ہیں۔ مرزا صاحب بات بات پر ان کو طعنے دیتا ہے اور انکی شاعری کو تسلیم ہی نہیں کرتا ہے۔ حالانکہ شاہد کی بیوی ریتانہ بھی اس سے نالاں ہوتی ہے۔ وجہ صرف شاہد کی بے روزگاری کا ہے۔

اچانک جب شاہد کو روزنامہ ”خنجر“ کی طرف تار ملتا ہے جس میں لکھا ہے کہ ہم نے آپکے شرائط منظور کر لئے اور فوراً روانہ ہو جائیے۔ تو مرزا صاحب یکدم بدل جاتے ہیں اور اپنے داماد سے کہتے ہیں۔

”نہیں مگر ہاں کی گنجائش ہی کیا ہے۔ ارے بھائی ظاہر ہے کہ روزنامہ خنجر کا ایڈیٹر کوئی بیاویا تو ہو نہیں سکتا۔ یہ تمہاری لیاقت کا کھلا ہوا۔ یعنی روشن ثبوت ہے اور مجھے فخر ہے۔ خیر فخر تو نہیں مگر ہاں ناز ہے کہ خنجر کا مدیر اعلا میرا داماد یعنی لخت جگر ہے۔“ ۱۱

اس مجموعے کا دوسرا ڈراما ”برلن کا اسپتال“ جس قدر مزاحیہ ہے اسی قدر سنجیدہ بھی ہے۔ ڈراما نگار نے بڑے مزاحیہ انداز میں نازیوں کا مضحکہ اڑانے کی کوشش کی ہے۔

ڈاکٹر امن پسند نازیوں کو اپنے اسپتال میں بھرتی کروا دیتا ہے، انکی سچائی کو انکا مرض قرار دیتا ہے اور اپنے بوائے اور نرس کی مدد سے انہیں ایسی دوائیاں پلاتا اور انجکشن لگوا دیتا ہے، جس سے انکی قلب ماہیت ہو جاتی ہے اور ان میں انسانیت کی جگہ نفرت جنگ وجدل اور بد امنی جگہ لیتی ہے۔ اس طرح آخر میں یہ مریض جنگ پر جانے کیلئے تیار ہو جاتے ہیں۔

”سچ“ میں رضیہ اپنے میاں اکرم پر شک کرتی ہے کہ انکے تعلقات رضیہ کی سہیلی ناہیدہ سے بڑھ گئے ہیں۔ آخر میں جب ناہیدہ کے منگیترا (اکرم کے دوست اسلم) انکے ہاں خود آتے ہیں اور اس طرح سچ سامنے آ ہی جاتا ہے، شک دُور ہو جاتا ہے۔ ان ڈراموں کے علاوہ اس مجموعے کے دیگر ڈراموں میں ”لاڈلا بیٹا تھا اک ماں باپ کا“، زندگی بنام زندہ دلی، خدا حافظ، چھوٹا خواب، پارٹی کے بعد، ملازمہ کی تلاش، انتیس کا چاند اور سا لگرہ بھی بڑے پُرکشش اور مزاحیہ انداز کے ڈرامے ہیں۔

متذکرہ بالا ڈراموں کے علاوہ بھی شوکت تھانوی نے بہت سارے ڈرامے رقم کئے ہیں جن میں انہوں نے طنز و مزاح کی چاشنی ہمیشہ برقرار رکھی ہے۔ وہ اپنے ڈراموں میں مختلف مسائل کو ابھارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دونسلوں میں ذہنی سوچ اور خیالات کا ٹکراؤ اور اپنی قدروں کی پاسداری ان کا خاص موضوع ہے۔ انکے ڈراموں کے اکثر پلاٹ کھر درے ہیں، کیونکہ ایک تو وہ کثرت سے لکھتے تھے اور دُوم یہ کہ انہوں نے بیشتر ڈرامے ریڈیو کیلئے ہی لکھے ہیں نہ کہ اسٹیج کاری پر زور دے دیا ہے۔

ممتاز مفتی۔ (۱۹۰۵ء پیدائش)

ممتاز مفتی اُردو میں اپنے سوانحی اور نفسیاتی ناول ”علی پور کا ایل“ سے جانے جاتے ہیں۔ بیشتر نثری اصناف میں طبع آزمائی کی۔ ڈراما نگاری کا بھی اچھا خاصہ شوق

رکتے ہیں اور متعدد ڈرامے لکھے۔

ممتاز مفتی کا ڈراما ”لوک ریت“ کے عنوان سے نقوش مئی ۱۹۶۳ء جلد ۳ شمارہ ۹ میں شائع ہوا۔ یہ تین ایکٹوں پر مشتمل ایک مکمل ڈراما ہے۔ جس میں منظروں کے نشانات نہیں دکھائے گئے ہیں۔ ڈرامے کا مرکز شہر کی مقامی آبادی میں ایک کردار چانن چودھری کے گھر کا ایک حصہ ہے پورا ڈراما ایک ہی سیٹ پر کھیلا جاسکتا ہے۔

ممتاز مفتی نے اپنے موضوع کو صحیح انداز میں برتنے کی کوشش کی ہے۔ پورا ڈراما اپنے موضوع کے ارد گرد گھومتا ہے اور اس ڈرامے کا مرکزی کردار چانن چودھری کی گھر والی ”برکتے“ ہے۔ چانن چودھری نے اپنے گاؤں کو چھوڑا ہے اور اب اپنے اہل و عیال کے ساتھ ایک چھوٹے سے شہر میں رہتا ہے، جہاں دو ایک کارخانے ہیں اور بیشتر لوگ مزدوری کرتے ہیں۔ وہ کچھ بدلنا چاہتا ہے مگر اسکی بیوی نے سارے گھر کا ناک میں دم کر رکھا ہے کیونکہ ایک طرف وہ ”لوک ریتوں“ کو کسی بھی حال میں چھوڑنا نہیں چاہتی ہے دوسری طرف وہ گھر کے افراد سے بہت سا کام کروالیتی ہے۔ اسکے گھر میں اسکا شوہر چانن، بڑا لڑکا اکبر، بھو ”جے نان“ منجھلا لڑکا شیدا برکتے کا بھائی دولہ، برکتے کی بھانجی پیو ہے، برکتے کا چھوٹا لڑکا ”علیے“ گھر سے بھاگ گیا ہے۔

ڈرامے کے آغاز میں ہی سائیکس بابا آتا ہے اور اس کے آنے جانے کی روایت بھی اس ڈرامے کے آخر تک برقرار رہتی ہے۔ برکتے گھر کے ہر معاملے میں اپنی ہی بات منوالینا چاہتی ہے جسکی وجہ سے ان کا بیٹا گھر چھوڑ کر چلا گیا ہے شوہر دب کر تماشائی بنا، بیٹا اور بھوسب دیکھتے ہیں اور اُف تک کرنے کی جرأت نہیں کرتے ہیں۔ ”شیدا“ شروع شروع میں اسکا ساتھ دیتا ہے۔

اس ڈرامے کے پہلے ایکٹ میں تمام مرکزی کرداروں کو متعارف کروانے کے بعد

برکتے اعلان کرتی ہے۔

”برکتے: دیکھ لو مجھ سے بات کرنے کی روادار نہیں۔ میری بات پر کان نہیں دھرتی۔ یوں سر اٹھا کر چلتی پھرتی ہے گھر میں جیسے تلاؤ کی بٹک ہو۔ پر میں بتا دوں اس گھر میں وہی ہوگا جو اس گھر میں ہوتا آیا ہے۔ آخر گھر کی عجت بھی کوئی چیج ہے۔ میں تو جان دے دوں گی، بڑوں کی ریت کو ہاتھ سے جانے نہ دوں گی۔ ہاں! کان کھول کر سن لے تو۔“ ۱۲

اس سے گھر میں آپسی ٹکراؤ تو ہوتا ہی ہے مگر برکتے کے سامنے کسی اور کا بس نہیں چلتا۔ اپنی بہن کے مرنے کے فوراً بعد اسکی لڑکی پیو (عمر سات سال) کی شادی اپنے بیٹے شیدا (عمر ۲۱ سال) سے کرواتی ہے۔

دوسرا ایک چھ ماہ بعد شروع ہوتا ہے۔ انہوں نے پیو اور شیدا پر طرح طرح کی پابندیاں لگا رکھیں جسکی وجہ سے شیدا سخت تڑپتا ہے۔ اس ڈرامے کے مکالموں میں سخت عامیانہ پن ہے۔ شیدا اپنی بھابی سے بھی اپنا حال بیان کرتا ہے۔ ایک طرفہ سکس (sex) کی وجہ سے وہ چکرا جاتا ہے۔ اسی ایکٹ میں علیے بھی کراچی سے پچاس روپے کا منی آڈر بھیجتا ہے اور کارخانے میں حادثے سے اکبر کی موت بھی واقع ہو جاتی ہے۔ تیسرے ایکٹ میں چار مہینے بعد روایتی مذہبی رسوم ادا کئے جاتے ہیں اور علیہ بھی آ جاتا ہے، جو گھر میں صرف جیناں کے ارد گرد ہی گھومتا رہتا ہے۔ عدت ختم ہونے کے بعد برکتے علیہ اور جینان کی شادی کا مسئلہ اٹھالیتی ہے۔ اس ریت کی بھی سخت مخالفت کی جاتی ہے۔ جینان یہ گھر چھوڑنا چاہتی ہے۔ مگر برکتے اب قدرے ٹوٹ گئی ہے اور اپنا دل کھول کر کہتی ہے۔

”برکتے: بھلا اس سے کوئی پوچھے میرے اپنے پیٹ جائے مجھے پیارے نہیں کیا۔

کیا میں ان کا بُرا چاہتی ہوں۔ کیا ان کی تحلیف سے مجھے تکلیف نہیں ہوتی؟ یہ سمجھے ہے مجھے جیناں سے بئیر ہے پر دو لے لے تو ہی بتا جو بئیر ہوتا تو کیا اپنے علیے کو اس کے قدموں میں ڈال دیتی۔ کیا مجھے اپنے علیے سے پیار نہیں۔ کیا میں شیدے کے ڈکھ کو نہیں جاتوں ہوں؟“ ۳۱

ڈرامے کے آخر میں جب ”جیناں“ یہ گھر چھوڑنے کی سخت ضد کرتی ہے اور شادی سے بار بار انکار کرتی ہے تو ”برکتے“ یکدم سب کچھ چھوڑ کر اپنے شوہر سے کہتی ہے۔ ”برکتے:- چل اٹھ تو کیا منہ دیکھ رہا ہے۔ چل کب سے کہہ دیا تھا تو اپنی جمین پر جاؤں گا۔ چل ہم دونوں گاؤں چلتے ہیں اپنی جمین پر میرے گھر میں ہی نہیں (یعنی جینان) رہنا چاہتی۔ یہ اپنے گھر میں تو رہے گی نا۔ چل ہم دونوں گاؤں چلیں۔ لے بہو سنجال اپنا گھر“ صفحہ ۱۴۰۔

یہی اس ڈرامے کا نقطہ عروج بھی ہے۔ اور اسی کے ساتھ عورتیں ڈھولک لے کر آ جاتی ہیں اور ہنسی خوشی کے ساتھ انکی شادی ہوتی ہے۔ اس طرح یہ ڈراما طر بیہ پر ختم ہو جاتا ہے۔ اس ڈرامے میں مصنف نے سارا زور برکتے کے کردار پر دے دیا ہے۔ اور اسی کردار کے ذریعے اپنے موضوع کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ اگرچہ وہ آخر میں گھر چھوڑنے کیلئے تیار ہو جاتی ہے تو اس سے بھی اُن کی خاندانی ریت برقرار رہ سکتی ہے۔ وہ گاؤں جا کر وہاں زمینداری کریں گے۔ تب پُرانی ریت پھر سے زندہ ہو سکتی ہے۔ ادھر کسی بھی صورت میں وہ بہو کو گھر سے نہیں نکلنے دیتی ہے۔ اپنے شوہر کو بھی خوش کرتی ہے۔ اپنے بیٹوں کی زندگی بھی بناتی ہے۔ وہ انکی ہر تکلیف سے واقف ہیں۔ شیدا کو انتظار کرنا پڑتا ہے۔ برکتے کو اسکا بھی پورا احساس ہے۔ اس ڈرامے کی دوسری سب سے بڑی خوبی اسٹیج کاری کے ساتھ ساتھ اسکے مکالمے بھی ہیں۔ مکالمے چھوٹے

چھوٹے ہیں۔ صرف برکتے کے مکالے لمبے ہیں۔ جو کہ ضروری بھی تھے۔ اس ڈرامے کے بیشتر کردار شہر میں رہ کر بھی گاؤں والی بولی ہی بولتے ہیں۔ اس سے بھی ڈرامے کا موضوع کچھ واضح ہو جاتا ہے۔

پروفیسر محمد مجیب (۱۹۸۵-۱۹۰۲)

سر سید احمد خان کے بعد جدید ہندوستان کی تعمیر و ترقی میں جن مسلمانوں کا خاص رول رہا، ان میں مولانا ابوالکلام آزاد، حکیم اجمل خان، مولانا محمد علی جوہر، ڈاکٹر ذاکر حسین اور پروفیسر محمد مجیب کا نام خاص اہم رہا ہے۔ پروفیسر محمد مجیب ایک ہمہ جہت شخصیت کا نام ہے۔ وہ ماہر تعلیم تھے، تاریخ داں تھے، دانشور تھے، فلسفی تھے، اردو انگریزی کے بڑے انشا پرداز تھے، بڑے ادیب تھے اور اردو کے جانے مانے ڈراما نگار بھی تھے، جنکے ڈرامے نہ صرف کھیلے اور کتابی صورت میں چھپ گئے، بلکہ انہیں جگہ جگہ نصاب میں بھی رکھا گیا۔

پروفیسر محمد مجیب نے آٹھ ڈرامے تخلیق کئے ہیں اور ڈرامے کے حوالے سے ایک کتابچہ ”آؤ ڈراما کریں“ کے عنوان سے بھی لکھا۔ موصوف نے یہ ڈرامے جامیہ ملیہ اسلامیہ میں اسٹیج بھی کر دائے، مگر ان کے ابتدائی ڈراموں میں ایک خاص کمی یہ رہی کہ ان میں عورت کا کوئی خاص کردار ہی نہیں پیش کیا گیا ہے۔ حالانکہ پروفیسر محمد مجیب صاحب معاشرے میں عورت اور مرد کے مساویانہ درجہ کے قائل تھے۔ یہ شاید اسلئے ہوا کیونکہ ابتدا میں جامیہ میں اسٹیج پر کچھ تہذیبی پابندیاں عائد تھیں اور لڑکیوں کا اسٹیج پر آنا کچھ معیوب سا سمجھا جاتا تھا۔ البتہ یہ روایت زیادہ دیر تک نہیں چل سکی، جلد ہی وہاں جمود ختم کیا گیا، خواتین کی تعلیم و ترقی کی جانب خاص توجہ ہوئی اور انتظامی سطح پر لڑکیوں کی تعلیم کا اہتمام بھی ہوا، تو پھر ڈراموں میں خواتین کے مسائل بھی جگہ پانے لگے۔ اب جامیہ کی طالبات بھی اسٹیج پر ڈراموں میں نسوانی پارٹ ادا کرنے لگیں۔ اسلئے پروفیسر محمد مجیب نے بھی بعد میں اپنے ڈراموں میں نسوانی کرداروں کو پیش کیا۔ خیر اب یہاں پروفیسر محمد مجیب کے ڈراموں کا تنقیدی جائزہ لینے کی کوشش کی جائے گی۔

۱۔ کھیتی: کھیتی (جو کہ پروفیسر محمد مجیب کا پہلا ڈراما ہے) کے بارے میں ڈاکٹر صادقہ ذکی صاحبہ لکھتی ہیں۔
 ”۔۔۔ ۱۳۰ اکتوبر ۱۹۳۱ء کو پہلی مرتبہ یوم تاسیس (جامیہ ملیہ) کے موقع پر اسٹیج کیا گیا۔ یہ ایسی سیاسی صورت حال میں لکھا گیا ہے، جب کہ قومی آزادی کے مطالبات شدت اختیار کر رہے تھے۔۔۔“ ۱۵

ڈراما نگار نے زیرِ بحث ڈرامے میں ایسے ضمیر فروش رہنماؤں کا نقشہ کھینچا ہے جو قومی ضرورتوں اور تقاضوں سے غافل ہو کر عوام کو بے جا اشتعال انگیزی پر مجبور کر دیتے ہیں۔ ”کھیتی“ میں قومی یکجہتی پر زور دیا گیا ہے اور دیہات کی سادہ بے لوث اور بے ریا زندگی کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے کے مکالمے دلچسپ ہی نہیں بلکہ فکر انگیز بھی ہیں۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس۔

”یہاں صحبت نہیں، دلچسپیاں نہیں مگر بھوک خوب لگتی ہے۔ نیند بھی خوب مزے کی آتی ہے اور مجھ جیسوں کو اس سے زیادہ اور چاہیے کیا۔۔؟ ہمیں چاہیے کہ سب سے پہلے ہمسایوں اور ہم وطنوں کی خدمت کریں۔۔۔ ان کے دلوں میں اپنی محبت پیدا کریں۔“ ۱۶

عصرِ حاضر میں بھی یہ ڈراما اپنی معنویت رکھتا ہے۔

۲۔ انجام:- ڈراما انجام پہلی بار مارچ ۱۹۳۳ء میں شائع ہوا اور پھر متعدد بار (ہزاروں کاپیوں کے) اس کے Editions نکلتے رہے۔ اس میں مصنف نے تو ہم پرستی اور ضمیر کی کشمکش کو پیش کیا ہے۔ دیکھئے یہ مکالمہ:

شیخ نجم الدین:- تو گویا آپ چاہتے ہیں کہ میں دہانوں کی طرح حیران پریشان پھرتا رہوں اور آپ میری تکلیف سے فائدہ اٹھائیں۔ ۱۷

۳۔ خانہ جنگی:- مجیب صاحب نے یہ تاریخی ڈراما پہلی بار ۱۹۴۶ء میں جامعہ ملیہ اسلامیہ کی سلور جلی کے موقع پر پیش کیا اور اکتوبر ۱۹۴۶ء میں ہی ڈراما مکتبہ جامعہ دہلی سے شائع ہو کر منظرِ عام پر آ گیا۔

پھر کئی بار اسٹیج کیا گیا اور لگاتار ہوتا رہا۔ نقادوں نے اسے کافی سراہا اور کئی کالجوں اور یونیورسٹیوں میں شاملِ نصاب بھی کیا گیا۔ چونکہ اس ڈرامے میں شاہجہاں کے

آخری دورِ حکومت میں ان کے بیٹوں داراشکو اور اورنگ زیب کے باہمی اختلاف اور پھر شیخ سرمد کی سزائے موت سے پیدا شدہ صورت حال کی عکاسی کی گئی ہے۔ ڈرامے کے معرضِ وجود میں آنے کے وجوہات کے بارے میں عبداللطیف اعظمی صاحب رقمطراز ہیں۔

’’۔۔۔۔۔ جب یہ ڈراما لکھا گیا تھا تو اس وقت ملک کی بالخصوص دلی کی فرقہ وارانہ صورتِ حال میں بڑی کشیدگی تھی اور کانگریس اور مسلم لیگ کے درمیان کچھ ایسی ہی کشمکش تھی جیسی دارا اور اورنگ زیب میں تھی۔‘‘ ۲۸

خانہ جنگی پانچ ایکٹوں پر مشتمل ایک المیہ ڈراما ہے جس میں پہلے اورنگ زیب کے ہاتھوں داراشکو کی شکست ہو جاتی ہے۔ پھر شیخ سرمد کی سزائے موت ہوتی ہے۔ اس ڈراما میں کہیں منظروں کی تفصیل نہیں دی گئی ہے اور زمانہ آغاز مئی ۱۶۵۸ء آخر ۱۶۵۹ء دکھایا گیا ہے۔ کرداروں کی بھرمار ہے۔ پہلے پہل شاہجہاں مٹھن برج میں تاج محل کا نظارہ بڑی افسردگی سے کرتے ہیں جس سے انکی حکومت کے ختم ہونے کا اشاہد ملتا ہے۔ دوسرے ایکٹ میں جامع مسجد کی میزبھیوں پر شیخ سرمد کی علمی بصیرت اور کشف کے ذریعے سے اورنگ زیب کی فتح اور دارا کی شکست کی خبر دینا تاخیر اور تجسس کی فضا پیدا کرتا ہے۔ ملا خط ہوان کے یہ مکالمے:

’’شیخ سرمد:۔۔۔ مجھے معلوم ہو گیا۔ دارا نے شکست کھائی ہے۔ آگرہ سے بھاگا ہے۔ خنک میوہ کھلا دیا ہے۔ اب دسترخوان اٹھ جائے گا نہ میزبان رہے گا۔۔۔۔۔ نہ مہمان۔‘‘ ۱۹

تیسرے ایکٹ میں اورنگ زیب اور دارا کا تصادم، ابوالقاسم کا مدرسہ اور شریعت کے مختلف پہلوؤں پر بات چیت اور پھر شیخ سرمد کی گرفتاری جس سے اس ڈرامے

میں تصادم پیدا ہو جاتا ہے۔ چوتھے ایک میں ایوان عدالت میں سرمد کے سرالزامات لگائے جاتے ہیں اور وہ ان کا جواب صوفیانہ طریقے سے دیتے ہیں۔ اُسی کے ساتھ یہ ڈراما نقطہ عروج تک پہنچ جاتا ہے اور پھر پانچویں ایک میں ملا ابوالقاسم نحیف اور کمزوری کی حالت میں سرمد کی شہادت کی خبر سن کر اس کے جنازے میں شرکت کیلئے روانہ ہو جاتا ہے۔

اس ڈرامے میں مجیب صاحب نے مذہبی آزاد خیالی اور ضمیر کی آواز کو ہر طریقہ سے بلند اور قوی دکھایا ہے۔ شیخ سرمد کا کردار اس ڈرامے کا مرکزی کردار ہے جس کے ذریعے تصوف کے مختلف مسائل پیش کئے گئے ہیں۔ ڈاکٹر صادق نے ملا ابوالقاسم کو ڈراما نگار کا Mouth Piece کہا ہے۔ ۲۰ آگے بڑھ کر ذکی صاحب نے اپنے Ph.D کے مقالے میں رقم کیا ہے کہ شیخ سرمد کی سزائے قتل اور ملا ابوالقاسم کی موت نے المیہ کی شدت میں اضافہ کیا ہے۔ ۲۱

البتہ حقیقت یہ ہے کہ ایک چہارم میں سرمد کی موت کا فیصلہ کر لیا جاتا ہے اور پانچویں ایک میں ابوالقاسم کو سرمد کی موت کی خبر دی جاتی ہے تب وہ یہ خبر سن کر لطف اللہ، حفیظ الرحمن، ابراہیم بدخشانی و دیگر لوگوں سے ڈرامے کے اختتام پر کہتے ہیں۔

”چلو چلو شیخ سرمد کے جنازہ کی نماز ادا ہونی والی ہے۔ اس میں شریک ہونا چاہیے۔۔۔ آج بھی اصل نماز ہے۔۔۔“ ۲۲

جس سے لگتا ہے کہ ذکی صاحب نے اس ڈرامے کا انجام ”یہی نہیں سمجھ لیا ہے۔ مزید میرے نقطہ نظر میں اس ڈرامے کی دہڑی خامیاں ہیں۔

۱۔ مغلیہ دور حکومت میں اورنگ زیب سب سے اہم دین پرست حکمران تھے جس نے دینیات کا محکمہ کھولا۔ بدکاری اور منشیات کی روک تھام کیلئے نہایت سخت قوانین

جاری کئے اور انکے علماء بے شک ملحدانہ خیالات کے لوگوں کو کفر کا فتوا لگا کر بے دینی کے جرم میں قتل کرتے تھے۔ ۲۳ مگر اس ہستی کو مجیب صاحب مرحوم نے اس طریقے سے پیش کیا ہے کہ اس کا کوئی خاص ذاتی کردار اُبھر کر ہمارے سامنے نہیں آتا ہے۔ اور دوسری خامی اس ڈرامے کی یہ ہے کہ ہم یہ ڈراما پڑھنے کے دوران اکثر و بیشتر اس شش و پنج میں مبتلا ہو جاتے ہیں کہ اس ڈرامے میں مذہبی اعتبار سے صحیح راہ پر کون ہے اور غلط راہ پر کون ہے۔ شیخ سرمد یا کہ علماء اور نہ ہمارے سامنے کوئی ہیر و واضح طور پر اُبھر کر آتا ہے۔ کہنے کا مدعا یہ ہے کہ اس سے اس ڈرامے کے پلاٹ پر بھی کافی بُرا اثر پڑا ہے اور یہاں بار بار ”وحدت تاثیر“ کا عنصر ٹوٹ جاتا ہے جو کہ ڈرامے کیلئے بقول ایس سی بھٹ کے The real test of a good play کہلاتا ہے۔ ۲۴

حبہ خاتون: پروفیسر محمد مجیب نے پیش لفظ میں مآخذ کے بارے اس بات کا خود اعتراف کیا ہے کہ ”یہ ڈراما حبہ خاتون کی اس سوانح عمری کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہے جسے مولانا مہجور صاحب نے حال ہی میں مرتب فرمایا ہے۔ ڈراما لکھنے کا مقصد یہ ہے کہ حبہ خاتون کی شخصیت کا اندازہ ہو جائے۔ اس میں صرف چند واقعات لئے گئے ہیں جو میرے خیال میں مثال کی حیثیت رکھتے ہیں اور وہ اہم اور غیر اہم باتیں جو ڈرامے کا موضوع نہیں ہیں یا نہیں بنائی جاسکتی تھیں، سب چھوڑ دی گئی ہیں۔ واقعات کی ترتیب میں تاریخی سلسلے کی پابندی سے زیادہ ضروری یہ سمجھا گیا ہے کہ ان کا معنوی پہلو واضح ہو جائے۔ ۲۵“

ڈراما حبہ خاتون پہلی مرتبہ جون ۱۹۵۲ء میں مکتبہ جامعہ نے شائع کیا ہے۔ غالباً مجیب صاحب نے یہ ڈراما قیام کشمیر کے دوران لکھا ہے۔ کیونکہ اس ڈرامے کو جس انداز میں لکھا گیا ہے اس سے لگتا ہے کہ اس ڈرامے میں موصوف نے دو باتوں کو مد نظر رکھا ہے۔

(i) کشمیر کے فطری حُسن اور (ii) کشمیریوں کی سیاسی جدوجہد۔

چونکہ کشمیر اپنے حسن اور خوبصورتی کی وجہ سے لاجواب ہے۔ یہاں کا ذرہ ذرہ ایک ادیب کے نس نس کو متاثر کیے بغیر نہیں رہ سکتا ہے اور یہاں کے خوشگوار ماحول میں رہ کر ایک ادیب پہاڑوں جھیلوں سرسبز میدانوں پیڑوں اور درختوں سے ہم کلام ہوتا ہے۔ مجیب صاحب نے ڈرامے کا آغاز فطرت نگاری سے کیا ہے۔ پہلے ہی ایکٹ کے پہلے ہی منظر میں ہم ”زون“ کو ایک ہرنی کی طرح دیکھتے ہیں۔ چشمے کے کنارے بیٹھنا، درختوں سے باتیں کرنا، شمشاد سے لپٹ جانا، یہ سب کچھ اسکی مستی اور فطرت سے پیار وغیرہ کو ظاہر کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ مکالمہ:

”زون:۔۔۔ میرے دل میں گیت نکلے۔۔۔ کوئی سمجھتا، یہ وہ ہوا ہے جو جنگلوں کو گدگدایا کرتی ہے۔۔۔ کہاں ہے میرے گیت۔۔۔ تو بہ! دل سے کچھ نکلتا نہیں۔۔۔ کوئی ان گیتوں کو میرے دل سے نکال لیتا ہے۔۔۔ اور ان پہاڑوں سے کیا فائدہ؟ لاکھ محبت کرو۔۔۔ اکیلا چھوڑ دیتے ہیں۔“ ۲۶

ڈرامے کا پلاٹ جب آگے بڑھتا ہے تو وہی روایتی کہانی جس میں یوسف شاہ چک جبہ خاتون کے گیتوں کو سن کر اس پر فریفتہ ہو کر اسے عزیز لون سے طلاق دلو کر اس کو اپنی ملکہ بناتا ہے اور پھر اس ڈرامے میں کشمیر کے سیاسی، سماجی اور مذہبی مسائل کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جبہ خاتون کے کردار سے ڈراما نگار نے انسانی آزادی کے بنیادی جذبہ کی نشاندہی کی ہے۔ حالانکہ پہلے اسکی طبیعت تصوف اور جمالیات کی طرف مائل تھی پھر محل میں رہنے سے اس میں کافی سیاسی شعور بھی بیدار ہو گیا ہے۔ یوسف شاہ چک اپنی مملکت سے بیگانہ رہتا ہے اور جبہ خاتون اپنی سلطنت کے مختلف مسائل کو تالیف قلوب کے ذریعے حل کرنا چاہتی ہے۔ دوسرے ایکٹ میں وہ اپنے حسن اخلاق اور تدبیر سے یہ بھی ثابت کرتی ہے کہ موسیقی اور راگ کا انسانی طبیعت پر کتنا گہرا اثر ہوتا ہے۔ مزید برآں

وہ روحانی اور انسانی قدروں کا فروغ بھی چاہتی ہے۔ آخر کار وہ حکومت کی بگڑی ہوئی حالات اور یوسف شاہ چک کی سیاسی ناکامی سے بیزار ہو کر چوتھے ایکٹ میں اپنی کٹیا میں واپس چلی جاتی ہے۔

اس ڈرامے کی خوبیوں کے بارے میں ڈاکٹر وجے دیونگھ لکھتے ہیں:-

”ڈراما نگار نے اہم واقعات کی کڑیاں جوڑ کر ”حبہ خاتون“ ایک ایسا کردار تراشا

ہے جس کی انفرادیت زندگی کے ادوار میں ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ ۲۷

اس ڈرامے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں حبہ خاتون کے کردار میں قومیت اور حب الوطنی کو بھی پیش کیا گیا ہے اور موقع پرستوں کی نقاب کشائی بھی کی گئی ہے۔

حالانکہ قاضی ابو محمد ظاہری طور پر عوام کے خیر خواہ اور کشمیر کے ہمدرد بنے ہوئے ہیں مگر اندرونی طور پر خود غرضی ان میں کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہوتی ہے۔ اس ضمن میں حبہ خاتون کا یہ مکالمہ زبان زد کرنے کے لائق ہے جو کہ کشمیر کے تئیں لکھا گیا ہے۔

”قاضی صاحب اگر آپ مجھ سے اس بارے میں مشورہ چاہتے ہیں کہ مغلوں کو کشمیر پر قبضہ کرنے کی دعوت دی جائے یا نہ دی جائے تو آپ کو معلوم ہونا چاہیے کہ میری رائے اور میرا رویہ کیا رہا ہے۔ کشمیر کشمیریوں کا ہے اور ہونا چاہیے۔ ان کے اس حق کا مذہب اور سیاست سے کوئی تعلق نہیں۔“ ۲۸

متذکرہ ڈرامے میں مجیب صاحب نے زیادہ زور حبہ خاتون کے کردار پر ہی دے دیا ہے جس سے باقی بھی کردار مغلوب ہو کر رہ گئے ہیں اور کبھی کبھی اس ڈرامے میں ڈراما نگار کے خیالات واضح بھی نہیں ہو جاتے ہیں۔ مکالمے تو پُر اثر چُست رواں اور رومانی ہیں مگر کہیں کہیں فارسی اور کشمیری شاعری کو استعمال میں لا کر قارئین کیلئے الجھن بھی پیدا کر دی گئی ہے۔ یہاں تک کہ مکالموں میں غیر معمولی طوالت بھی ملتی ہے۔

۵۔ ہیروئن کی تلاش:- اس ڈرامے کی تخلیق کے بارے میں عبداللطیف نے رقم کیا ہے:-

”مجیب صاحب کو اپنے مشہور ڈراما محبہ خاتون کیلئے اسکی شخصیت اور وجاہت کے مطابق ایک ایسی عورت کی تلاش تھی جو دنیا دیکھ چکی ہو۔ مگر اس کا سن زیادہ نہ ہو۔ جس کے دل میں درد ہو مگر وہ بے فکروں کی طرح ہنس بول سکے۔ جس کی شکل اچھی ہو۔ آواز اچھی ہو۔ اسی کوشش اور تلاش کا نتیجہ یہ ڈراما ہے“۔ ۲۹

’ہیروئن کی تلاش‘ ڈرامے کے مطالعے سے قاری کے اندر تجسس اور انہماک کی وہ کیفیت پیدا نہیں ہوتی ہے جو کہ ایک مکمل ڈراما پڑھنے سے ہو سکتی ہے۔ اس میں کوئی شدت بھی نہیں ہے جو قاری کو محظوظ کر سکے۔ مجیب صاحب نے اپنی تمام تر توجہ کردار نگاری پر صرف کر دی ہے جس سے یہ ڈراما بہترین کردار نگاری کا نمونہ بن گیا ہے۔ ڈراما نگار نے اس میں مختلف الخیال لوگوں کی نفسیات کو بڑی عمدگی سے پیش کیا ہے۔ یہ ڈراما محبہ خاتون (۱۹۵۲ء) کے بعد اکتوبر ۱۹۵۳ء میں پہلی بار شائع ہوا۔ جس میں ڈراما نگار نے فن اداکاری کے مختلف پہلوؤں پر اپنے نظریات ڈرامائی صورت میں واضح کیے ہیں مثلاً انکے مطابق اداکار کیلئے ضروری ہے کہ وہ شریف گھرانے اور مہذب سماج سے تعلق رکھتا ہو۔ فلم والوں کے بارے میں کہتے ہیں کہ فلم والوں کو اچھا ڈراما دینا اُس کی مٹی پلید کرنا ہے۔ ۳۰ اور مزید وہ کہتے ہیں کہ کوئی شخص اپنی اداکاری میں اس وقت کامیاب ہوگا جب متعلقہ پارٹ اسکی طبیعت اور مزاج کے مطابق ہو۔ فن ڈراما نگاری کے حوالے یا فن اداکاری کے حوالے سے مجیب صاحب کے ان خیالات سے کہیں اتفاق کیا جاسکتا ہے اور کہیں اختلاف بھی ہو سکتا ہے۔ ایسی رائے پر سٹلے J.B. Priestley نے بھی ظاہر کی تھی۔ انہوں نے کہا ہے کہ ایک اداکار کیلئے جانی پہنچانی شخصیت ہونا ضروری

ہے۔ اس آجکل ہم ہر کسی فن میں کلاسیکی اصولوں سے انحراف کرتے ہیں اس کے بارے میں Kenneth Nutall لکھتے ہیں۔

But the artist must know the rules before he is justified in breaking them.. similarly the techniques and rules of acting must be learnt before you can confidently modify them to achieve some special effect.32

زیر بحث ڈرامے میں جس طریقے سے مجیب صاحب نے اداکاری کے متعلق اپنے

نظریات دئے ہیں، اُسی طرح شکسپیر نے بھی اپنے طریقے A mid Summer Nights Dream میں ڈرامانگاری پر مکالموں کی صورت میں اپنے نظریات کا واضح اظہار کیا ہے۔

”ہیروین کی تلاش“ میں مسز مہرا کا کردار مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ ایک خوبصورت مہذب روشن خیال اور تعلیم یافتہ عورت ہے جسے کلچرل پروگراموں سے دلی لگاؤ ہے۔ وہ اپنی ڈراما پارٹی کے ساتھ روپ متی کے کردار کیلئے ہیروین کی تلاش میں ہوتی ہے۔ دراصل وہ روپ متی کا پارٹ خود کرنا چاہتی ہے مگر اسکی عمر اس کردار کیلئے موزوں نہیں ہوتی تو ڈراما پارٹی کی نظر انکی بھانجی پر پڑ جاتی ہے جسے انکی دبی خواہش یکنخت ظاہر ہو کر تہذیبی اصولوں کی نفی کر دیتی ہے۔ اس طرح مصنف نے عورتوں کی نفسیاتی کمزوریوں کو مسز مہرا کے کردار کے ذریعے بڑی خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے۔

۶۔ دوسری شام:- یہ دو ایکٹوں پر مشتمل ایک سماجی ڈراما ہے۔ جو

پہلی بار اکتوبر ۱۹۵۶ء میں شائع ہوا ہے۔ جس میں نظروں کے نشانات کہیں نہیں دکھائے گئے ہیں۔ سماج کے مختلف طبقوں سے تعلق رکھنے والے دس افراد اس ڈرامے کے کردار ہیں۔ اس ڈرامے کا موضوع مصنف نے ازدواجی زندگی کے مسائل اور اس سے پیدا شدہ صورت حال منتخب کیا ہے۔ پیش نظر ڈرامے میں مصنف نے تینوں اہم

کرداروں کا المیہ بیان کیا ہے۔ چودھری اپنے فن کو جلا بخشنے کیلئے اپنی بیوی کو چھوڑ کر دوسری شادی کرتا ہے مگر پھر بھی وہ خوش نہیں رہ سکتا۔ ننھی کا المیہ یہ ہے کہ اسکے ہوتے ہوئے چودھری دوسری شادی کر بیٹھا ہے۔ اب شاما کا سب سے بڑا یہ المیہ ہے کہ اس نے پہلے شوہر کو چھوڑ کر اپنے من پسند شوہر سے بھی ایسا سکھ نہیں پایا جسکی اسکو توقع تھی۔ بقول صادقہ ذکی صاحبہ:-

”فکار کی زندگی میں شاما سے شادی کر لینے کے بعد جونئی صبح طلوع ہوتی ہے۔ وہ جلد ہی ڈھل کر دوسری شام میں تبدیل ہو جاتی ہے۔“ ۳۳

اس ڈرامے میں مجیب صاحب نے مکالموں میں فن مصوری پر تفصیل سے گفتگو کی ہے اور جگہ جگہ مختلف آرٹ کو واضح کیا ہے۔ اس سے لگتا ہے کہ مصنف خود بھی اس فن سے کافی دلچسپی رکھتے تھے۔ ملاحظہ ہو رام کمار اور چودھری کی گفتگو:

”رام کمار:- آپ اوئل Oil ہی میں کام کرتے ہیں یا پنسل چاک اور واٹر کلر میں بھی مشق کرتے ہیں؟

چودھری:- واٹر کلر تو میں نے قریب قریب چھوڑ دیا ہے۔ اس میں وہ شدت وہ Intensity پیدا نہیں ہوتی، جو میں چاہتا ہوں۔“ ۳۴

زیر بحث ڈراما ”آزمائش“ اردو ادب میں سیاسی لڑچکر کی ایک کڑی ہے۔ پانچ ایکٹوں پر مشتمل یہ ڈراما جولائی ۱۹۵۷ء میں مصنفہ شہود پر آگیا اور اسکی نوعیت تاریخی اور موضوع ”غدر“ ہے۔ پروفیسر مجیب نے اس ڈرامے میں انگریزوں کے خلاف ہندوستانی عوام اور فوجیوں کی بغاوت کو ایک قومی تحریک کی صورت میں پیش کیا ہے۔ جس میں ہر طرح کے لوگ شامل تھے۔ اس کی کہانی کسی مخصوص ”کردار (ہیرو) کے گرد نہیں گھومتی ہے البتہ ہر موڑ پر ایک نیا ہیرو ہمارے سامنے نمودار ہوتا ہے۔

ڈرامے کے آغاز میں شہزادہ مرزا محل منی (ایک گانے والی عورت) سے گانا سننے میں مست ہوتا ہے۔ اتنے میں بہادر شاہ ظفر کا ایک مصاحب حکیم احسن اللہ اندر آ کر انہیں بغاوت کی خبر دیتا ہے۔ باغی بہادر شاہ ظفر سے اس بات کا مطالبہ کرتے ہیں کہ وہ انکی سربراہی کر لے۔ شہزادہ مرزا مغل پہلے جنگ آزادی میں شریک نہیں ہونا چاہتے ہیں پھر جب وہ لوگوں کے ولے اور بلند حوصلے دیکھتا ہے، یہاں تک کہ منی اپنے گلے سے زیور اتار کر سدھاری سنگھ کو اس جنگ کی خاطر دیتی ہیں اور بہادر شاہ ظفر بھی کمپنی کے خلاف لڑنے کیلئے اعلان جنگ کرتے ہیں تب مرزا مغل متاثر ہو کر سدھاری سنگھ کو جزل بنا کر خود بھی اس میں شامل ہو جاتے ہیں۔

انگریز کس طرح ہندوستانیوں کا استحصال کر رہے ہیں۔ ہر کوئی فرد اُس سے واقف ہوتا ہے۔ اس کے بارے میں محمد یوسف سلمیٰ کا منگیتر دوسرے ایکٹ میں کہتے ہیں۔ ”کمپنی کی حکومت ہمیں عیسائی بنانے کی کوشش کر رہی ہے۔ ہمارے سپاہیوں کو ایسے کار تو س دیئے گئے ہیں جن میں گائے سور اور مردار جانوروں کی چربی لگتی ہے اور انہیں بندوقوں میں لگانے کیلئے چربی دانتوں سے چھڑا جاتی ہے۔ تجارت اب انگریزوں کے ہاتھ میں جا رہی ہے۔ تعلیم اب کمپنی کے ہاتھ میں چلی گئی ہے۔ ہر چیز جو ہمیں عزیز ہے وہ خطرے میں پڑ گئی ہے“۔ ۳۵

تیسرے ایکٹ میں ”جزل بخت خان“ کی رہنمائی میں یہ تحریک زور پکڑتی ہے۔ چوتھے ایکٹ کے پہلے منظر میں تصادم ہوتا ہے۔ فوج اور حکومت کا نظام درہم برہم ہو جاتا ہے۔ ہر کوئی خوشی سے جنگ میں شریک ہوتا جاتا ہے۔ دوسرے منظر میں تصادم اور تیز ہو کر نقطہ عروج کی طرف بڑھ جاتا ہے۔ اس منظر میں سپاہیوں اور شہریوں کی چیخ و پکار بندوقیں چلنے کی آوازیں غرضیکہ جنگ پورے زور کے ساتھ دکھائی گئی ہے۔ ڈراما نگار

نے لوگوں کے مسائل اور ان کے بلند حوصلے بہادری عزم وغیرہ کو بڑی فنکاری سے بیان کیا ہے۔ اس منظر کے آخر میں مٹی زخمی ہو کر دم توڑ دیتی ہے۔ آخری ایکٹ میں ”رام سائے مل“ کی بیوی نے اپنے گھر میں سسلی اور رانی کشن کنور کو انگریزوں کے مظالم سے بچانے کیلئے گھر میں پناہ دیا اور جنرل بخت کے سپاہی انگریزوں کے لباس میں آکر انہیں صحیح سلامت جنرل بخت کے پاس لے جاتے ہیں اور یہ ڈراما ”جن گن من“ کے ترانے پر اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔ اس ڈرامے کے خاص کرداروں میں جنرل بخت، محمد یوسف، مٹی سدھاری سنگھ، نہار سنگھ، رام سہائے مل، رجب علی کو تو ال اور سسلی ہیں۔ دوسرے ضمنی کرداروں میں رانی کشن، بھاگوئی، گوری شنکر حکیم احسن اللہ وغیرہ ہیں۔ ہر کردار میں قومی جذبات، جوش، انفرادیت، ذوق جہاد کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا نظر آتا ہے۔

زیر بحث ڈرامے میں بطور خاص ہندوستانی عوام کے حوصلوں کی آزمائش اور ناکامی کے اسباب پر روشنی ڈالنے کی سعی کی گئی ہے۔ دراصل یہی اس ڈرامے کا مرکزی خیال ہے۔ ہندوستانی فوج کئی مشکلات سے دوچار ہوتی ہے اسلئے جنرل بخت کامیاب نہیں ہو پاتے ہیں اور بہادر شاہ ظفر کو ہمایوں کے مقبرے میں گرفتار کر کے انگریز پوری طرح یہاں قابض ہو جاتے ہیں۔

پروفیسر مجیب صاحب کے ڈرامے آج تک کئی بار چھپے مگر اردو ناقدین نے انہیں کچھ زیادہ نہیں سراہا، جسکا شکوہ عبداللطیف نے بھی کیا ہے۔ پروفیسر محمد حسن نے انکی ڈراما نگاری کے بارے میں لکھا ہے کہ مجیب صاحب اسٹیج کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہیں لیکن کبھی کبھی انکے اندر چھپا ہوا نشانہ پر داز ڈراما نگار کو شکست دے دیتا ہے۔ ۶۳ اسی طرح سید احتشام حسین نے حبہ خاتون کے بارے میں رائے دی ہے کہ واقعات کا بہادر کرتا ہوا

نظر آتا ہے۔ ڈرامے کا آخری تاثر ہلکا رہتا ہے اور خاتمہ تاثر سے بھرپور ہونا چاہیے تھا۔
 مبہم اشارہ ہو کر رہ جاتا ہے۔ ۳۷

در اصل مجیب صاحب کے ایک اچھے قلم کار ہونے میں کوئی شک نہیں ہے، البتہ ڈراما لکھنا
 اور پھر قارئین یا تماشا بین کا دل جیتنا ہر کسی کے بس کی بات نہیں ہے، اس کیلئے اچھی
 خاصی تکنیک کے ساتھ ساتھ فلسفے کی کم ہگر انسانی نفسیات سے آگہی کی زیادہ ضرورت
 ہوتی ہے اور کھل کر بات کہنے کی جرأت اور مختلف طریقوں سے دوسروں کا دل بُھانے کا
 ہنر بھی ہونا چاہیے۔ ان چند خامیوں کے پیش نظر مجیب صاحب کے ڈرامے نہ اچھے بنے
 اور نہ طریقے، جس سے ان میں کوئی خاص دلچسپی بھی نہیں پائی جاتی ہے، البتہ اُردو
 ڈرامے کے سرمائے میں اضافہ تو ضرور کر سکتے ہیں۔

اوپندر ناتھ اشک (۱۹۹۶ء۔۔ ۱۹۱۰ء)

اشک کے ڈراموں کی فہرست اس طرح سے پیش کی جاتی ہے۔

تولے ۱۹۷۹ء۔ پڑوسن کا کوٹ۔ ۱۹۸۴ء۔ نجو باجی ۱۹۸۴ء۔ جنت کی جھلک ۱۹۸۴ء

قید حیات ۱۹۹۵ء چھٹا بیٹا ۱۹۸۱ء گردِ آب ۱۹۸۱ء پترے ۱۹۷۹ء۔

یکبائی ڈراموں میں پاپی ۱۹۴۰ء چرواہے ۱۹۴۱ء ازلی راستے ۱۹۴۶ء اور قید حیات
 ۱۹۴۷ء وغیرہ بھی کافی مقبول ہوئے۔

چرواہے (۱۹۴۱ء مکتبہ لاہور) انکے یکبائی ڈراموں کا دوسرا مجموعہ ہے۔ ”جو منٹو“ کے نام
 سے منسوب ہے۔ اس میں چرواہے، میمونہ، مقناطیس، معجزے، چلمن، کھڑی، سوکھی ڈالی
 کے عنوانات سے ڈرامے شامل ہیں۔ ازلی راستے (۱۹۴۶ء سلطانی بک ڈپو ممبئی) انکے
 یکبائی ڈراموں کا تیسرا مجموعہ ہے۔ اسکا انتساب انکے بی اے کے خن فہم ساتھی حبیب کے
 نام ہے۔ کتاب کے شروع میں ان کا طویل پیش لفظ ”میں ڈرامے کیسے لکھتا ہوں“ کے

عنوان سے ہے۔ اسکے بعد چار ڈرامے ہیں۔ یہ ڈرامے اس وقت لکھے گئے، جب اشک دلی ریڈیو اسٹیشن میں ملازم تھے اور ڈاکٹر رفیع پیران ڈراموں کو نشر کرتے تھے۔

”قید حیات“ مکتبہ اُردو لاہور سے اگست ۱۹۴۷ء میں شائع ہوا۔ اس میں دو

ڈرامے ہیں قید حیات اور شکاری۔ اس کے ساتھ فکر تو نسوی کا مقدمہ ہے۔

تولے کا انتساب ہے ”مجی ڈاکٹر محمد حسن کیلئے جنہیں کبھی میرے نائک بہت پسند تھے“ اس مجموعے میں پانچ ڈرامے شامل ہیں۔ تولے، نیا پُرانا، کنیا صاحب کیٹی آیا، پُہ سرام اور پکا گانا۔ تولے غالباً انہوں ۱۹۴۲ء میں اپنی ازدواجی زندگی سے متعلق لکھا ہے۔

گرداب (۱۹۸۱ء نیا ادارہ الہ آباد) یہ ایک حسین انگلچول لڑکی کے فرسٹریشن کی کہانی ہے۔ دلی ریڈیو اسٹیشن کی ایک شعلہ رُخ پنجابی حسینہ مِس قریشی کو دیکھ کر اس ڈرامے کی تخلیق کی گئی۔ ۱۹۴۳ء میں یہ ڈراما فرزانہ کے نام سے لکھا گیا اور نشر ہوا۔ ۱۹۶۱ء میں ہندی میں بھنور کے نام سے شائع ہوا۔ اس میں نفسیاتی اور ڈرامائی معنویت زیادہ ہے۔ ڈراما ہونے کے باوجود یہ انسانی نفسیات کے گہرے مطالعے کا اچھا مرقع پیش کرتا ہے۔ ”جنت کی جھلک“ کے پیش لفظ میں موصوف خود رقمطراز ہیں:

”جنت کی جھلک ترتیب کے لحاظ سے میرے نائکوں میں دوسرا اور تکنیک کے

خیال سے پہلا جدید نائک ہے۔ میں نے اسے ۳۹ء میں لکھا۔ جن دنوں میں عموماً اپنی

تخلیقات کا پہلا مسودہ اُردو میں تیار کرتا تھا۔“ ۳۸

اُردو میں پہلے یہ ۱۱، اگست ۱۹۴۶ء میں ممبئی کے ہفتہ وار ”نظام“ میں شائع ہوا، پھر

نقوش لاہور میں بھی چھپا۔ ”جنت کی جھلک“ میں حمدتوں کا خاص خیال رکھا گیا۔ یہ

ڈراما ایک فرد کی زندگی کے ایک دن کی کہانی ہے۔ اس ڈرامے کے ذریعے مرکزی

کردار (رگھو) اور اسکے گھر کے نقطہ نظر کی جھلک پیش کی گئی ہے۔ اسکے علاوہ متوسط طبقے

کی زندگی میں پرانے اور جدید خیالات کے ٹکراؤ، بدلتے ہوئے معاشرتی حالات اور تبدیل ہوتی ہوئی قدروں میں کرداروں کے تذبذب اور فیصلہ لینے میں ان کی مشکل اور کشمکش کو مصنف نے بڑے پُر اثر طریقے سے دکھانے کی کوشش کی ہے۔

ڈراما انجوباجی ۳۹ کے مقدمے میں گیان چند جین لکھتے ہیں۔

”انہوں نے (اشک) ۱۹۴۳ء میں اس کا ایکٹ صبح و شام“ کے نام سے لکھا۔

اسے سن کر ڈاکٹر کفریہ پیر نے خود پروڈیوس کرنے کا فیصلہ کیا۔ انہوں نے ڈراما اتنا شاندار پروڈیوس کیا کہ وہ جسے کہتے ہیں، ڈراما نگار کے طور پر اشک کی شہرت یک لخت چار دانگ میں پھیل گئی۔ صبح و شام کو وسعت دے کر اشک نے اسے دو ایکٹ میں ۱۹۵۳ء میں ہندی میں لکھا اور ۱۹۵۵ء میں انجودیدی کے نام سے شائع کیا۔

اس پر کملیشور کا مفصل مقدمہ ہے اور آخر میں کسی ستیش چند سری واستو کی طویل تنقیدی تقریظ ہے۔ فلیپ پر ہندی کے نقادوں راجندر یادو و اوم شوپوری اور نرمل و رمانے تو صفی رائے دی ہے۔ ہندی میں اس کتاب کے آٹھ ایڈیشن نکل چکے ہیں۔ ڈراما دیسیوں بار نشر ہوا۔ حال ہی میں ٹی وی کے سبھی اسٹیشنوں سے دکھایا گیا ہے۔ ہندوستان کے بڑے بڑے شہروں میں بار بار اسٹیج ہوا۔ کئی یونیورسٹیوں کے ہندی کے نصاب میں شامل ہے اب اردو میں یہ اس طرح نظر ثانی کے بعد پیش کیا جا رہا ہے کہ پہلا ایکٹ بھی ”صبح و شام“ سے زیادہ نکھر گیا ہے۔ اسکے اردو ایڈیشن میں کردار مسلمان ہیں اور ہندی میں ہندو۔“ ۴۰

اوپندر ناتھ اشک کا زیر تبصرہ ڈراما ”انجوباجی“ دراصل ایک کرداری ڈراما ہے۔ جس کا مرکزی کردار انجوبہ ہے۔ وہ زندگی کو صرف آداب و تہذیب و سلیقہ کی پوٹ بنانا چاہتی ہے بلکہ اسے مشین کی طرح پابندی اوقات کا غلام بنا دیتی ہے اسکے یہاں ناشتے

سے لیکر رات کے کھانے تک دفتر، آرام، پڑھائی کھیل اور نیند تک ہر چیز کے اوقات مقرر ہیں۔

یہ ڈراما چونکہ ایک کرداری ڈراما ہے، پلاٹ کے لحاظ سے بھی یہ مضبوط ہے۔ ڈرامے کی اصل روح انجو کا کردار ہے۔ وہ اپنی جگہ باضابطگی، پابندی اوقات، تہذیب و ادب کی دیوانی ہے اور آخر میں انہیں کی خاطر جان دے دیتی ہے۔ اس نے اپنے شوہر اور بیٹے کی شخصیت کو فنا کر کے اپنے اقدار و نظریات کے سانچے میں ڈھال لیا ہے، لیکن کیا وہ اس پر خلوص ہضم کشی میں کامیاب ہوئی؟ نہیں شوہر چوری چوری شراب خواری کرنے لگا۔ بیٹا جوان ہو کر ان سب ضوابط و اقدار سے منحرف ہو گیا، جس کی اس کی والدہ نے تربیت دی تھی۔ گویا انجو مکمل المیہ ہیروئن ہے۔ انجو کی بہو عذرا انجو کا ایک کمزور اور دھندلا سا نقل ہے۔ انجو کی تابیا کی کے لگے یہ ماند ہو کر رہ جاتی ہے۔

الغرض انجو باجی ایک Thematic موضوعی ڈراما ہے۔ اس کے پیش نظر اس میں کہیں کہیں مبالغے سے بھی کام لیا گیا ہے۔

چھٹا بیٹا:- یہ ڈراما اولاً ان کے مجموعے ازلی راستے (۱۹۴۶ء) میں اور بعد میں ۱۹۸۱ء میں کتابی صورت میں شائع ہوا۔ اس پر ڈاکٹر اطہر پرویز نے دیباچہ بھی تحریر کیا ہے۔ یہ ڈراما اشک نے اپنی دوسری شادی کی متوقع ناکامی کے غم کو بھلانے کیلئے لکھا اور اس لئے اس میں مزاح کا عنصر زیادہ ہے۔ بیدی نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ یہ انہوں نے اپنے ہی والد اور اپنے بھائیوں پر لکھا ہے۔

اشک کا یہ ڈراما پروفیسر محمد حسن نے ”اردو ڈراموں کا انتخاب“ میں شامل کیا ہے۔ اس اعتبار سے اشک کا یہ ڈراما اہم تصور کیا جاتا ہے۔

پنڈت بسنت لال (ریٹائرڈ اسٹیشن ماسٹر) کے چھ بیٹے ہوتے ہیں۔ مگر ”چھٹا بیٹا“ اسٹیج پر

نہیں آتا ہے۔ انکے علاوہ ڈرامے کے کرداروں میں ماں (پنڈت بسنت لال کی زوجہ) کملا (پنڈت جی کی بہو، ڈاکٹر ہنس راج کی بیوی) دین دیال (پنڈت جی کا جگری دوست) چاچا نن رام (دور کے رشتے میں پنڈت جی کا بھائی) دونوں ہر چرن اور منڈو ہوتے ہیں۔

پنڈت جی شراب میں لت پت رہتے ہیں اور انہوں نے اپنے بیٹوں کیلئے کوئی پونجھی جمع کر کے نہیں رکھی ہے۔ انکے سبھی بیٹے انکی عادتوں سے تنگ آچکے ہیں اور ان میں کوئی نہیں چاہتا ہے کہ وہ باپ کو اپنے ساتھ رکھے۔ انہی وجوہات کی بنا پر انکا چھٹا بیٹا گھر سے فرار بھی ہو گیا۔ ڈرامے کے آخر میں جب بسنت لال بے سہارا ہوتا ہے تو چھٹا بیٹا ”سایہ“ کی صورت میں اسٹیج پر آکر ماں سے کہتا ہے۔

”میں تمہارا بیٹا ہوں ماں دیال چند!“

ماں :- (مسرت کے ساتھ) دیال چند۔ میرا چھٹا بیٹا۔ (اسے گلے لگالیتی ہے)
کہاں تھا تو (بھرائی آواز میں) دیکھ تیرے بھائیوں نے ہمیں کس طرح دھککا دیا۔
تیرا باپ دو دن سے سبزی منڈی میں اوندھے منہ بے ہوش پڑا ہے۔

دیال چند :- میں انہیں وہاں سے جا کر اٹھالاؤں گا۔ ان کی خدمت کروں

گا۔ ”۲۲“

اوپندر ناتھ اشک کے (کتابی صورت میں چھپے ہوئے) ڈراموں کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ جس نظر سے ڈرامے کا سیٹ ہدایات بیان کرتے ہیں اور جس قدر انہماک اور گہرائی سے نوٹس تحریر کرتے ہیں وہ حیرت انگیز ہے۔ ان کو پڑھنے سے لگتا ہے کہ اشک سیٹ لگانے میں کتنے ماہر تھے۔

انکے ڈراموں میں بظاہر واقعات بہت چھوٹے چھوٹے ہوتے ہیں۔ روزمرہ کی زندگی

سے جڑے ہوتے ہیں۔ جب پردہ اٹھتا ہے اور ایک کے بعد ایک اہٹھا کر دار سامنے آتا ہے پھر اسی طرح ہلکے ہلکے مکالموں کے ذریعے ڈراما آگے بڑھتا رہتا ہے اور اختتام تک پہنچ جاتا ہے۔ اور اختتام بھی ایسا جس میں اکثر کوئی حادثہ پیش نہیں آتا۔ بس زندگی آگے بڑھتی ہے اور ایک نیا موڑ لیتی ہے۔ مثال کے طور پر انکے ڈرامے پڑوسن کا کوٹ کو ہی لیجئے۔ ۳۳ بات تو کچھ اس طرح شروع ہوتی ہے کہ ہیروئن کو شہرت اور انوکھے پن کی تلاش ہوتی ہے اس کو اپنے ہم عصروں میں ممتاز ہونے کا شوق ہے اور عین اس وقت جبکہ دیکھنے والوں کی نظریں اسکے اسی حصول افتخار پر مرکوز ہوتی ہیں۔ اس کے نوکر کی ایک عزیزہ اسی قسم کے کپڑے کا کوٹ بنا کر اس کے سارے خوابوں کو نادانستہ طور پر چکنا چور کر دیتی ہے۔ یہ گویا ہیروئن کے پندار کی شکست فاش ہے۔ اس قسم کی چھوٹی چھوٹی کہانیاں ہیں، جو ان کے ڈراموں میں بیان ہوئی ہیں لیکن فن کار کا کمال یہ ہے کہ ان معمولی واقعات میں غیر معمولی تاثرات کا عمل دخل صاف محسوس ہوتا ہے۔

اشک کے ڈراموں کے واقعات کے پیچھے جاندار اور موثر کردار نگاری کا فرما ہے۔ ان کا فن معمول کے مطابق کام کرنے والے معمولی کرداروں کے اندر غیر معمولی پن ڈھونڈنے سے عبارت ہے۔ اشک کی کردار نگاری کا بھرپور اندازہ ان کے ڈرامے ”سمجھوتا“ سے کیا جاسکتا ہے، جو پڑوسن کے کوٹ مجموعے کا آخری ڈراما ہے۔ اشک نے اپنے ڈرامے ”قید حیات“ میں ذکیہ کی داخلی کیفیات کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ ذکیہ شاعرانہ دل و دماغ لیکر پیدا ہوئی ہے لیکن اسے ایک ایسے مرد سے وابستہ کر دیا گیا ہے جو اس کے ذہن کو سمجھنے سے قاصر ہے ایک بجھا بچھا انسان ہے جس نے ذکیہ کو اس قدر بے پروا بنا دیا ہے کہ وہ گھر کی معمولی باتوں حتیٰ کہ بچوں تک سے

بے اعتنائی برتنے لگتی ہے لیکن جب اسکو پتہ چلتا ہے کہ ریاض آرہا ہے جو شاعر ہے اور ذکیہ کا آئیڈیل تو یکا یک اس کے اندر کی سوئی ہوئی ذکیہ بیدار ہو جاتی ہے، یہ بیداری اسکے خارجی عمل پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ گھر کی بے ترتیبی ترتیب میں بدل جاتی ہے۔ بچوں میں دلچسپی بڑھ جاتی ہے اور یکا یک ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک بیمار ماحول تندرست ہو گیا ہو۔ ریاض آتا ہے اور ذکیہ کو زندگی خوبصورت نظر آنے لگتی ہے۔ اگرچہ اس میں شکست خوردگی کا احساس موجود رہتا ہے۔ جب نجمہ آکر زبردستی ریاض کو اپنے ساتھ لے جاتی ہے تو ذکیہ کا کرب اسے پھر اسی منزل پر پہنچا دیتا ہے جو ذکیہ کا پڑاؤ تھا۔ طویل شاعرانہ مکالمے اگرچہ ڈرامے کے عمل کو کہیں کہیں مجروح ضرور کرتے ہیں لیکن ذکیہ کی داخلی کیفیات کو جس طرح ابھارا گیا ہے وہ ڈرامے کی خامیوں پر پردے کا کام دیتا ہے۔ ذکیہ کی ٹریجڈی یہ ہے کہ وہ بے جوڑ شادی کا شکار ہو گئی ہے اور سب سے بڑی ٹریجڈی یہ ہے کہ اس میں اپنے ماحول سے بغاوت کی جرأت نہیں ہوتی ہے۔ اور پندرنا تھ اشک کے ڈراموں کے پیچھے بھی ایک ایسا دردمند مصنف ضرور چھپا بیٹھا ہے جو دوسروں ہی کے چہرے سے نقاب نہیں اُلتا، خود اپنے چہرے سے بھی نقاب اُلتا دیتا ہے۔ متوازی کیفیات کا کھیل اپنے ڈراموں میں اشک نے بڑے سلیقے اور ہنرمندی سے کھیلا ہے۔ جہاں جس قسم کے جذبات کی عکاسی کا موقع ہے۔ اس کیلئے محض کرداروں ہی کو اسی طرح نہیں تراشا ہے بلکہ قدرت کے مناظر کو بھی اس طرح ڈھال لیا ہے۔ مثلاً ڈراما ”مقناطیس“ میں اور اسی پر کیا منحصر اُنکے ہر ڈرامے میں پس منظر اور پیش منظر کی وحدت اس قدر گتھی ہوئی ہے کہ ایک کو دوسرے سے الگ کرنا مشکل ہے۔ یہ تمثیلی ہم آہنگی اُن میں ہر جگہ موجود ہے کہیں کم اور کہیں زیادہ مگر یہ کہنا مبالغہ نہیں ہوگا کہ اس سے اشک کا کوئی بھی ڈراما معنی اور مطلب سے خالی نہیں ہوتا ہے۔

متذکرہ ڈراما نگار واقعات اور کرداروں کو اس تطابق کے ساتھ ڈراموں میں برتتے چلے جاتے ہیں کہ کبھی قسم کی صناعی یا بازی گری کا احساس تک نہیں ہوتا مگر یہ فن انہیں رفتہ رفتہ آیا ہے۔ ابتدا کے ڈراموں میں مکالمے بھی طویل ہوئے ہیں، کردار اور واقعہ کا رشتہ بھی اس قدر فطری معلوم نہیں ہوتا ہے۔

اشک کے تقریباً سبھی ڈراموں میں زندگی کی طرف کوئی قسطنطینی نقطہ نظر ہمیں نہیں ملتا بلکہ ان میں زندگی کے درد و کرب اور کیف و نشاط سے ملی جلی وہ تصویریں ہیں، جو ان سب مرقعوں میں بھی اُمید کی کرن اور مسرت کی ایک ہلکی سی لہر ضرور دکھاتی ہیں۔ یہاں زندگی گویا ایک جشن کی حیثیت رکھتی ہے کہیں دکھ اور کہیں خوشی مگر اس میں ایک نیا پن ایک تقریب والی کیفیت ضرور شامل ہے۔ خواہ منظر کتنا ہی دردناک اور کرب انگیز کیوں نہ ہو، اس کے پیچھے عرفان حیات کا کوئی نہ کوئی اشارہ ضرور موجود ہوتا ہے۔ جو چاہے اُمید اور حوصلے کا منظر نہ بناتا ہو مگر زندگی کے دکھ درد کو گوارا ضرور بنا دیتا ہے۔ اسی لئے ان ڈراموں کا پس منظر کراں تا کراں پھیلا ہوا ہے، گوان کی رسائی عالمی مسائل تک نہیں ہے مگر ان قومی مسائل تک ضرور ہے جنہوں نے اشک کا دامن تھاما ہے اور ہر جگہ موصوف نے ایک صحت مند انداز نظر اپنایا ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن اشک کا موازنہ ان کے معاصرین سے کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”اشک اپنے ہم عصروں میں بھی سب سے الگ تھلگ ہیں اور یہی انکی انفرادیت ہے، کرسن چندر کی طرح نہ تو وہ اپنے کردار اور واقعات کو سجاتے بناتے ہیں (ملاحظہ ہو ڈراما سرائے کے باہر) نہ منٹو کی طرح چوکا دینے والے حادثات یا آڑے ٹیرھے کرداروں سے کام نکالتے ہیں (ملاحظہ ہو اس منجد ہار میں) نہ راجندر سنگھ بیدی کی طرح استعجاب کی کیفیت سے اچھنے میں ڈالتے ہیں (ملاحظہ ہو سات کھیل کے ڈرامے)“

ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی (۱۹۸۲۔۔۔۔۱۹۱۲)

ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی کے ڈراموں کی فہرست اس طرح سے ہے۔

- (۱) ہراز ۱۹۳۱ (۲) صیدزبوں ۱۹۳۲ (۳) نقش آخر ۱۹۳۳ (۴) نفرت کا بیج ۱۹۳۵ (۵) کھپتلیاں ۱۹۴۳ (۶) علاء علی ۱۹۴۳ (۷) بند لفافہ ۱۹۴۳ (۸) مٹھائی کی ٹوکری (۹) معلم اسود (۱۰) بت تراش (۱۱) نیم شب (۱۲) گناہ کی دیوار۔

ڈاکٹر صاحب اُردو میں ایک جدید طرز کے ڈراما نگار مانے جاتے ہیں۔ انہوں نے اپنے ڈراموں میں زیادہ تر قومی بیداری اور سماجی افادیت کے پہلو کو نمایاں کیا ہے۔ اسکے علاوہ چند نیم تاریخی ڈرامے بھی لکھے۔ وہ تاریخ کے پروفیسر تھے، اسلئے انہوں نے تاریخ کو ادب میں ڈرامے کے ذریعے بیان کیا ہے۔

وہ ۱۹۲۶ء سے ۱۹۳۹ء تک سینٹ اسٹیفن کالج دہلی میں پہلے بہ حیثیت معلم اور پھر مدرس رہے اور اسی زمانے میں وہاں انکے بیشتر ڈرامے اسٹیج بھی ہو چکے۔ پھر وہ پاکستان چلے گئے۔ انہوں نے مختلف قسم کے ڈرامے لکھے مگر ہمیشہ طوالت سے کام نہیں لے لیا۔ انکے بارے میں ڈاکٹر وقار احمد رضوی نے کہا ہے۔

”جس زمانے میں ڈاکٹر قریشی نے ڈرامے لکھے، اس وقت اُردو میں امتیاز علی تاج، حکیم احمد شجاع، ڈاکٹر عابد حسین اور پروفیسر محمد مجیب ڈرامے لکھ رہے تھے۔ اُن کی ڈراما نگاری سے اگر ڈاکٹر قریشی کا مقابلہ کیا جائے تو قریشی کے ڈراموں کی تعداد اُن سے زیادہ ہوگی۔ دوسری بات یہ کہ ڈاکٹر قریشی کے ڈراموں میں ندرت اور جدت ہے۔ اس بنیاد پر اُردو کے ڈراما نگاروں میں اُن کو ڈاکٹر عابد حسین، پروفیسر مجیب کی صف میں جگہ دی جاسکتی ہے۔“ ۴۵

ڈراما ”ہراز“ میں کم عمر بیوی اور بڑی عمر کے شوہر کا قصہ قدرے ظرافت آمیز پیرایہ میں بیان کیا گیا ہے۔ یہ ڈراما مناظر کی تبدیلی سے اس قدر بے نیاز ہے کہ ایک ہی کمرے میں سارا قصہ ختم ہو سکتا ہے۔

بظاہر یہ ایک طربیہ ہے مگر پھر بھی بہت ہی تاثر کن ڈراما ہے۔ مرکزی کردار ”وزیر“ ہے جو کہ مرزا شاہ رخ کا نوکر ہوتا ہے اور وہ انکی کم عمر بیوی شکیلہ اور اسکے عاشق صبح و دیگر چار آدمیوں کو انگلیوں پر نچاتا ہے۔ انکے علاوہ ”عامل“ کا کردار بھی اس ڈرامے میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ وزیر اپنے مالک کا وفادار اور نمک حلال نوکر ہوتا ہے وہ اپنے مالک کی بیوی کی بے وفائی برداشت نہیں کرتا ہے اور اس طرح مالک کو پردے کے پیچھے چھپا کر کے شکیلہ اور صبح کے معاشقے کا کھیل انہیں دکھاتا ہے۔ اپنے بھائی عامل (جو کہ ڈرامے میں ہی فقیر کا سوانگ رچاتا ہے) سے ڈراما کھیل کر اس جوڑے کو بے قوف بناتا ہے۔

اس طرح شکیلہ کو بھی طلاق دلو کر اسے اپنے عاشق کے حوالے کر دیتا ہے۔ آخر میں اپنے مالک سے کہتا ہے۔

”وزیر۔ حضور خود انصاف فرمائیں کہ آج تک ایک رات میں میں نے کتنا کام کیا ہے۔ آپ کو ایک لعنت سے بچا دیا، شکیلہ اور صبح کو ملایا، اور خود اچھا خاصا انعام حاصل کر لیا۔ آپ اگر یوں طلاق دیتے تو مہر ادا کرنا پڑتا، وہ بچ گیا اور سارا زیور آپ کا آپ کے گھر رہا۔“ ۴۶

نقش آخر:- اس ڈرامے میں غدر (۱۸۵۷ء) کے حالات، قدیم مغلیہ تہذیب کا مٹنا، انگریزوں کا تسلط اور ساکنانِ دہلی پر ہولناک مظالم، اس انداز میں بیان کیے گئے ہیں کہ قارئینِ ناظرین متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتے۔ مغلیہ سلطنت کے

آخری تاجدار دہلی کی بے بسی اور اہل فن و کمال کے مصائب خون کے آنسو لاتے ہیں۔ غرضیکہ قدر کے خونچکاں واقعات اس انداز سے ڈراما ”نقش آخر“ میں پیش کیے گئے ہیں کہ اسکا پورا نقش ہماری آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے۔ قدر کے زمانے میں جو لوگ دہلی چھوڑ کر ادھر ادھر چلے گئے پھر واپس لوٹتے ہیں اور وہ اپنے آباد محلے ویران اور بستیاں کھنڈر پاتے ہیں۔ اس وقت قوم کو کسی طرف کوئی شعاع اُمید نظر نہیں آتی اور تمام دماغوں پر مایوسی کی تاریکی مستولی ہو جاتی ہے۔ عین اسی تاریکی میں رہنمائے ملت سرسید احمد خان پیدا ہوئے، جنکا تعلیمی پروگرام قوم کے اندر ایک بڑا ہيجان پیدا کر دیتا ہے۔ ڈراما یہیں پر ختم ہو جاتا ہے اور قارئین کو گہرے غور و فکر میں چھوڑ جاتا ہے۔ یہاں اس ڈرامے کے چند مکالمے بھی ملاحظہ فرمائیے۔

”ضامن:- بھی تم نہ مانو تو ایک بات کہوں۔ یہ تصویر دیکھ کر تمہارے والد کی صناعی کے متعلق کوئی اچھی رائے قائم نہیں ہوتی۔ زیادہ اچھا یہی ہے کہ تم اسے یہاں سے ہٹا دو۔ بہت خیال ہو تو اسے احتیاط سے کسی جگہ رکھ دو۔

۔۔۔ وہ (شیر) سنا ناول قریب رکھ لیتا ہے۔ ذرا سی دیر میں سو جاتا ایک

طرف سے میر عاشق کی روح داخل ہوتی ہے۔“ ۷۷

ڈراما ”بند لافہ“ ایک سماجی طریبہ ہے، اس میں زبردست اندرونی کشش ہے۔ بیچ ناتھ اپنی محبوبہ ”کامنی“ کو مسز وڈیارتن کے پتے پر چھٹیاں بھیجتا ہے، جس سے وڈیارتن شک میں پڑ جاتا ہے اور وہ گھر سے بھاگ جاتا ہے۔ مگر اس راز کے پیچھے لگا رہتا ہے۔ اس طرح سب سچائی ایک دن سامنے آہی جاتی ہے۔ آخر کار خوشی کے ماحول میں بیچ ناتھ اور کامنی کی شادی ہو جاتی ہے۔ ۷۸

ڈاکٹر اشتیاق حسین کا ایک اور ”ڈراما گناہ کی دیوار“ فلمی ٹیلیک پر لکھا گیا

ہے۔ ۳۹۔ اس ڈرامے میں بہت سی متضاد شخصیتیں ہیں جن کے عمل سے ان کے کردار پر روشنی پڑتی ہے۔ نرمل ایک نیک انسان ہے مگر گلشن مکار شخص ہے۔ کامنی باعصمت عورت ہے مگر چند و ایک کٹنی ہے جو شریف عورتوں کو مد معاشوں کے سپرد کرتی ہے۔ بل رام اور موہی سنگھ بدکار اور رعیش ہیں۔ ان کے مقابلے میں رنبیر اور اس کا دوست دھرم ویر دونوں ہمدرد اور انسان دوست ہیں۔ رنبیر نے اپنے دوست دھرم ویر کی مدد سے کامنی کو مصیبت سے نجات دلائی۔ غرض کہ یہ ڈراما کردار اور عمل دونوں کے لحاظ سے بہت ہی کامیاب ڈراما ہے۔

اس ڈرامے میں محرکاتی قوتیں بھرپور اور واضح طریقے پر نظر آتی ہیں۔ نرمل (ہیرو) اور گلشن (ویلن) دونوں کے نظریات میں تصادم ہوتا ہے۔ نرمل صرف یہ چاہتا ہے کہ وہ اپنی بیوی کامنی کے نظریات کو اپنے موافق بنالے۔ گلشن میاں بیوی کے اختلاف سے ناجائز فائدہ اٹھا لیتا ہے۔ وہ نرمل کو ایک سادھو کا لباس پہنا دیتا ہے اور کامنی کو پولیس کا خوف دلا کر اپنے قبضے میں کر لیتا ہے اور پھر اس کو ممبئی میں چکے میں بٹھا دیتا ہے۔

متذکرہ ڈرامے میں ارتقائی عمل فطری بھی ہے اور منطقی بھی۔ گلشن اپنی تخریبی پالیسی کو بہت ہی قاعدے اور سلیقے کے ساتھ آگے بڑھاتا ہے۔ اور یہیں سے اسکے کردار اور افعال میں ایک گہرا ربط قائم ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی تخریبی پالیسی کو چند و کی مدد سے تقویت پہنچاتا ہے۔ وہ کامنی کو لے کر جب ممبئی پہنچتا ہے تو بلرام کے ساتھ نہایت ہی چالاک کی سے سودا طے کر لیتا ہے۔ پھر بلرام اپنی جگہ پر نہایت کامیابی کے ساتھ کامنی کو موہی سنگھ کی بانہوں کے سپرد کر دیتا ہے۔ غرض کہ اس ڈرامے کا ارتقائی عمل بہت فطری ہے۔

پیش نظر ڈرامے میں کش مکش کا فطری انداز ملتا ہے۔ گلشن نے اپنی تخریبی پالیسی اس قدر مضبوطی کے ساتھ تیار کی ہے کہ اس کی فتح یقینی نظر آتی ہے۔ اس نے کامنی کو پولیس کا خطرہ محسوس کرا کے اپنے قبضے میں کر لیا ہے۔ وہ اسکو مہمبی چلنے پر راضی کر لیتا ہے۔ مہمبی میں بلرام اس کی مٹھی میں ہے۔ بلرام کا مستقل گاہک مو جی سنگھ ہے۔ اس ڈرامے میں کش مکش گزشتہ واقعات کے بطن سے نمودار ہوتی ہے۔ اس لیے ارتقائی عمل اور کش مکش میں کسی قسم کی ناہمواری نظر نہیں آتی۔

ڈاکٹر قریشی کے ڈرامے ایک تو مختصر ہیں جنہیں کم سے کم وقت میں بہ آسانی اسٹیج کیا جاسکتا ہے اور ان کی زبان بھی آسان اور عام فہم ہے۔ انہوں نے اصلاح معاشرہ کی طرف اپنے ڈراموں میں خاص توجہ دی ہے۔ ان میں فنی اور تکنیکی مہارت کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کی خوبیاں بہ درجہ اتم موجود ہیں۔ اشتیاق قریشی ڈراما کی ترقی کو قومی ترقی کا جز مانتے تھے۔ ان کے ڈراموں میں بغیر کسی ابہام کے کھل کر بات سامنے آ جاتی ہے۔

کرشن چندر (۱۹۸۸ء۔۔۔۔۔۱۹۱۳ء)

کرشن چندر نے اپنی ڈرامانگاری کا آغاز ریڈیو کی ملازمت کے دوران کیا ہے اور کئی اعلا پایہ کے ریڈیائی ڈرامے لکھے جو کہ نشر بھی ہوئے۔ ان کا ڈراما دروازہ ۱۲ اگست ۱۹۴۰ء کو اور نیل کٹھ ۲۴ فروری ۱۹۴۱ء کو آل انڈیا ریڈیو دہلی سے نشر ہوئے۔ ”قاہرہ کی ایک شام“ یکم مارچ ۱۹۴۱ء کو آل انڈیا ریڈیو دہلی سے نشر ہوا اور بہت ہی سراہا گیا۔ ”حجامت“ اور ”بیکاری“ لکھنؤ سے نشر ہوئے، لیکن ان کا بہترین ڈراما ”سرائے کے باہر“ نہ صرف ریڈیو سے نشر ہوا بلکہ اس ڈرامے کو فلما یا بھی گیا۔ یہ سبھی ڈرامے ایک مجموعے کی صورت میں ۱۹۴۷ء سے پہلے محمد حنیف مالک اُردو

ایڈمی لاہور نے شائع کئے۔ زیر تبصرہ مجموعے کا پہلا ڈراما ”قاہرہ کی ایک شام ہے“ جو کہ چھ منظروں پر مشتمل ایک اہم مقصدی ڈراما ہے۔ اس میں کرشن چندر نے ہندوستانی عورت کے مسائل کو ابھارنے کی بھرپور سعی کی ہے۔

”دروازہ“ ایک عام کہانی پر مبنی ڈراما ہے لیکن اس میں سماج کے دو اہم مسئلوں کو کرشن چندر نے ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ پہلا مسئلہ ہے سماج میں غریب طبقے کی حالت۔ ان کے یہاں کوئی راہی بندھوانے کیلئے بھی نہیں آتا ہے اور انہیں مکان خالی کرنے کیلئے ڈرایا دھمکایا جاتا ہے۔ دوسرا مسئلہ عورت کے سماجی وقار اور حیثیت سے متعلق ہے۔ کرشن چندر نے انہیں مظلوم کے طور پر پیش کیا ہے۔ پھر بھی ان میں بغاوت کا جذبہ ہوتا ہے اور کئی مجبوریوں سے نجات پانے کیلئے وہ آخری حربہ تک استعمال کرنے کیلئے بھی تیار ہو جاتی ہیں۔

اس ڈرامے کی بیشتر کہانی Flash Back تکنیک میں بیان کی گئی ہے مثلاً ڈاکو جب بچے کو لے جاتے ہیں تو وہ انکی مانگ پوری نہیں کر پاتے ہیں اور پھر اس بچے کا باپ مرجاتا ہے۔ بچہ بڑا ہو کر ممبئی میں نوکری کرتا ہے اور باپ کی تلاش میں نکل پڑتا ہے۔ یہ ساری روداد ماں اپنی بیٹیوں کو سناتی ہے۔

یہ چونکہ بہت ہی مختصر ڈراما ہے اسلئے کرشن چندر نے اس میں وحدتوں کا خاص خیال رکھا ہے۔

اکتوبر ۱۹۳۷ء کو لاہور میں لکھا ہوا ڈراما ”بیکاری“ بھی کرشن چندر کا ایک فکر انگیز ڈراما ہے۔ جس میں بھیا لال ایک دبلا پتلا نوجوان ایم۔ اے پاس کر کے بیکاری کی وجہ سے پریشان ہے اور ایک ڈاکٹر کی بیوی کو صرف پندرہ روپے ماہوار اجرت پر ٹیوشن کیلئے مامور ہے۔ ڈاکٹر کی بیوی دو بچوں کی ماں بننے کے بعد بھی ابھی ایف۔ اے

میں پڑھتی ہیں اور ہمیشہ نت نئے بہانے بنا کر پڑھنے سے جھکراتی ہیں۔ اس طرح بھیا لال کا وقت گزرتا ہے۔ کرشن چندر نے اس ڈرامے میں بھیا لال کی وساطت سے ہمیں بیکاری کے نتیجے میں پیدا شدہ بہت سے مسئلوں کی جانکاری بھی دے دی ہے۔

کرشن چندر کا سب سے بہترین ڈراما ”سرائے کے باہر“ ہے۔ یہ ڈراما معتد بارشائع ہوا اور سراہا گیا۔ کرشن چندر نے اپنی فلم کمپنی ”ماڈرن تھیٹر“ میں اس پر فلم بھی بنائی جس میں مہندر ناتھ نے ہیرو کا رول ادا کیا اور اداکارہ بیتا دیوی نے ہیروئن کا رول ادا کیا۔

یہ ڈراما بھکاریوں کی زندگی پر مبنی ایک سماجی ڈراما ہے جس میں ان کے ساتھ ہو رہے استحصال کا پردہ فاش کرنے کی زبردست کوشش کی گئی ہے۔ اندھا بھکاری، اسکی بیوی بھکارن اور انکی نوجوان بیٹی ”منی“ ایک پہاڑی قصبے میں رہتے ہیں جہاں سیلانیوں کے ٹھہرنے کیلئے ایک سرائے ہوتی ہے اور وہاں اکثر و بیشتر سرائے کے باہر بھکاری لوگ جمع ہوتے رہتے ہیں تاکہ سیلانی انہیں اپنا بچا ہوا کھانا اور کچھ روپیہ پیسہ دے دیں۔

”منی“ کو بی بی (سرائے کی ایک نوکرانی) گالیاں دیتی ہیں۔ اندھے بھکارن کو بیٹی کی شادی کی فکر ہوتی ہے۔ ایک روز چند شکاری وہاں آ جاتے ہیں اور منی جوانی دیکھ کر ان کے اندر ہوس کی آگ بھڑکتی ہے اور وہ اس کو سرائے کے اندر لے اُسے سنہرے سپنے دکھا کر اسکی عصمت سے کھیلتے ہیں۔ اس ڈرامے کے دواہم کردار جا لنگڑا اور شاعر (جو کہ اس ڈرامے کا ہیرو ہوتا ہے) بھی ہیں۔ شاعر کے خیالات ان کے مکالموں سے ظاہر ہوتے ہیں۔

”منی میرے پاس آنسوؤں کا ایک خزانہ ہے۔ اُسے میں نے دھرتی کے مختلف کونوں سے چُن چُن کر اکٹھا کیا ہے۔ ان آنسوؤں میں انسان کی کہانی ہے۔ کیا تم

کبھی ان گول گول مدور آنسوؤں کے اندر جھانک کر دیکھا ہے ان میں میلوں تک سُرخ
 سُرخ انگاروں کے میدان ہیں اور لاکھوں شعلے اپنی خوفناک زبانیں پھیلانے ہوئے
 آسمان کی طرف بڑھ رہے ہیں۔ ان میں زخموں کی چیخ پکار ہے اور کس بچوں اور بیوہ
 عورتوں کے شیون، ان آنسوؤں کے اُفق پر ہمیشہ کالی گھٹا چھائی رہتی ہے۔ جس میں کبھی
 کبھی ایک ایسی خوفناک بجلی کا کوند اُھراتا ہے کہ بڑے بڑے جیالوں کے دل دھل
 جاتے ہیں۔ ۵۰

یہاں شاعر ایسے مستقبل کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ جب کسی کو بھیک نہیں مانگنی پڑے گی
 اور جب کسی کی عصمت نہیں لوٹی جائیگی اس شاعر کی باتیں نہ صرف بے پناہ تاثیر رکھتی ہیں،
 بلکہ ان میں حقیقت کی عکاسی بھی کی گئی ہے۔ البتہ کرشن چندر نے اس ڈرامے میں شاعر
 کی زبان سے جتنی بھی تقریریں کروائیں۔ ان میں فلسفیانہ مباحث جگہ جگہ بہ درجہ اتم
 موجود ہیں، جو نہ تو بھکاری کی سمجھ میں آتے ہیں اور نہ منی کی۔ اس ڈرامے میں پلاٹ
 کی خامی یہ ہے کہ ڈراما نگار بڑی آسانی سے شاعر یا جانی لنگڑے کو منی کا سہارا بنا سکتے
 تھے جالانکہ پہلے پہل یہاں تو ہمیں یہی گمان ہوتا ہے لیکن اختتام پر ایسا نہیں کیا گیا ہے۔
 انہوں نے منی کے مستقبل کی طرف کچھ بھی اشارہ نہیں کیا ہے۔ جس سے آخر میں دلچسپی
 یکھت کم ہو جاتی ہے۔ ہم اس شاہکار ڈرامے کے بارے میں مختصر اُپنی کہیں گے کہ یہ
 ڈراما ایک ایسی لڑکی کی کہانی ہے جو ایک سرائے کے باہر بھیک مانگتی ہے لیکن سرائے کے
 اندر رہنے والے اس بھکارن کی عزت لوٹ لیتے ہیں۔ دراصل اس ڈرامے
 میں سرائے امیر طبقے کی علامت ہے جس میں ہر طرح کی آسائش اور اطمینان حاصل ہے،
 جبکہ سرائے کے باہر مجبور اور بے بس انسان رہتے بستے ہیں۔ اس تناظر میں کرشن چندر
 نے امیری اور غربتی کے تضاد کے بوجھ تلے انسانی اقدار کے کچلے جانے کو بڑی بے رحمی

سے بے نقاب کیا ہے۔

دروازے کھول دو: ۱۹۵۲ء میں کرشن چندر انجمن ترقی اُردو ممبئی میں شرکت کی غرض سے گئے اور وہاں یہ ڈراما پہلی بار کھیلا گیا۔ پھر مکتبہ جامعہ دہلی نے ۱۹۶۳ء میں اسے پہلی بار شائع کیا۔ اس کی شہرت اور مقبولیت کو دیکھ کر اسے کئی بڑے بڑے شہروں میں بار بار کھیلا گیا اور کئی انڈر گرجویٹ کورسوں میں اس کو شاملِ نصاب بھی رکھا گیا۔

اس ڈرامے کا اصل موضوع ہندوستان کی قومی یکجہتی ہے۔ یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ اُردو زبان نے ہر دور میں اسکول رول ادا کیا ہے اور اس نے کافی عرصے تک نہ صرف قومی یک جہتی کی ضروریات کو پورا کیا ہے بلکہ یہ کسی حد تک عالمی یک جہتی کے تقاضوں کو بھی پورا کرتی رہی۔ یہاں اُردو نہ صرف ہندوستانی قومیت کے تقاضوں کی تکمیل کرتی ہے بلکہ ہندوستان کی دوسری زبانوں پر بھی اس کو فوقیت حاصل رہی ہے۔ اسلئے اسکی شان کو دیکھ کر پروفیسر رشید احمد صدیقی نے کیا خوب کہا ہے۔ ”ہندوستان کو سلطنتِ مغلیہ کی سب سے بڑی دین تاج محل، غالب اور اُردو زبان ہیں۔“ ۵۱

یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ کرشن چندر کی تخلیقات بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جس میں ان کا تحریر کردہ ڈراما ”دروازے کھول دو“ بہت ہی اہم مقام رکھتا ہے۔ پروفیسر مسعود حسین خان کرشن چندر کے بارے میں لکھتے ہیں:-

”ہسانی اقلیت کے تہی دامن کی اس احساس سے قومی یک جہتی کے جذبہ کو سخت صدمہ پہنچا ہے۔ فرقہ وارانہ فسادات نے اُردو ادیبوں کی سوئی ہوئی انسانیت کو بے طرح جھنجھوڑا تھا جس کے بہترین آئینہ دار اس روز کے وہ تیر و نشر افسانے ہیں جو کرشن چندر کے قلم سے برآمد ہوئے۔“ ۵۲

متذکرہ ڈراما خود غرضی، لالچی، تنگ نظری، تنگ دلی، تعصب فرسودہ خیالات، دقیانوسی اور فرقہ پرستی وغیرہ پر ایک زبردست طنز ہے اور ہمارے سماج و ملک میں برسوں سے پیوست ہوئے ناسوروں کو چیر کر انہیں ٹھیک کرنے کی ایک زبردست کوشش ہے۔ بقول خواجہ احمد عباس:-

”دروازے کھول دو، جیسا کہ اس کے عنوان سے ظاہر ہوتا ہے۔ قومی یک جہتی کے مسئلے کو سیاسی اور جذباتی سطح سے ہٹا کر ایک بنیادی انسانیت اور عقلیت کی سطح پر لے آیا ہے۔ لیکن کرشن چندر لکچر نہیں دیتا۔ تبلیغ نہیں کرتا۔ صرف تعصبات کے بھاری بھر کم غباروں میں پن چبھا کر ان کی ہوائ نکال دیتا ہے۔ ان کا کھوکھلا پن عیاں کر دیتا ہے۔ یہ تعصبات وہ بھی ہیں۔ جو جنوب اور شمال کے درمیان وندھیا چل بنے کھڑے ہیں۔ یہ تعصبات ہی ہیں۔ جن کی وجہ سے ہندوستانی قومی احساس کی تشکیل پوری طور سے نہیں ہو سکی اور اس نے ان کا بھانڈا پھوڑ کر ان کی بے بنیاد حیثیت کو ظاہر کر کے کرشن چندر نے بہت بڑا کام کیا ہے۔“ ۵۳

اس ڈرامے میں رام دیال مکمل کنج بلڈنگ کا مالک اور ایک بہت بڑا سرمایہ دار ہوتا ہے۔ وہ اپنی نئی تعمیر شدہ بلڈنگ کو کرایہ پر دینا چاہتا ہے جس کے بیس (۲۰) فلیٹ کرایہ پر لگ گئے ہیں اور ابھی بھی نو لگنے کو باقی ہیں مگر پنڈت رام دیال کی کمزوری یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنے آپ کو ایک کٹر ہندو سمجھتا ہے۔ گوشت نہیں کھاتا ہے۔ ہمیشہ پوجا پاٹ کرتا ہے۔ دراصل وہ بڑا ہی لالچی، تنگ نظر، متعصب جاہل اور خود غرض ہوتا ہے۔ وہ ہمیشہ ایسے گاہکوں کا متلاشی رہتا ہے جو ہندو ہوں اور ان ہی کی طرح گوشت کا استعمال نہ کرتے ہوں۔ انڈیا یاز بھی نہ کھاتے ہوں اور وہ کرایہ داروں سے مکان کے فرنیچر کیلئے چار ہزار، تین سو ماہانہ کرایہ کے علاوہ دو ماہ کا کرایہ پیشگی بھی مانگتا ہے۔

سب سے پہلا کرایہ دار کریم اللہ یورپ سے آکر ہندوستان میں غریب عوام کا علاج اور کینسر کے اسباب اور اس کا علاج کرنے کیلئے آتا ہے، کیونکہ انہوں نے جواہر لال نہرو کا وہ بیان پڑھا تھا جس میں انہوں نے دنیا کے دوسرے ملکوں میں کام کرنے والے ہندوستانی سائنس دانوں سے اپیل کی تھی کہ وہ اپنے ملک میں واپس آجائیں اور اپنی ترقی میں ہاتھ بٹائیں۔ اس اپیل کا یہ اثر ہوا کی کینڈا کی اچھی خاصی نوکری کو چھوڑ کر وہ ہندوستان کی قوم کی خدمت کیلئے آئے مگر یہاں رام دیال جیسے شخص اسے رہنے کیلئے ایک فلیٹ کرایہ پر نہیں دیتے، کیونکہ وہ مسلمان ہے!

ان کے بعد دوسرا کرایہ دار لالہ آفتاب رائے ایک پشاور پٹھان فلیٹ کرایہ پر مانگتا ہے۔ چونکہ وہ گوشت اور مچھلی کھاتا ہے۔ انڈے پیاز اور لہسن کا استعمال کرتا ہے۔ قوالی گاتا ہے اور رنڈی کا بھرا بھی دیکھتا ہے۔ اسلئے اسے بھی انکار کر دیا۔ تیسرا گاہک لکھنؤ کا ایک ہندو تمباکو فروش من آتا ہے۔ اس کو اس بات پر فلیٹ دینے سے انکار کیا جاتا ہے، کیونکہ وہ آردو بولتا ہے۔

چوتھا گاہک ایک مداسی ڈاکٹر ایڈورڈ کو نیلو ہندوستان کا مشہور Heart Specialist اور اسکی نو جوان خوبصورت بیٹی مس ایزابیلا کو لیو آتے ہیں۔ وہ چونکہ عیسائی ہوتے ہیں۔ اسلئے ان کیلئے بھی دروازے بند کئے جاتے ہیں؛ مگر یہاں ایک اور واقعہ پیش آتا ہے کہ پنڈت رام دیال کے بیٹے مکمل کانت کو اس لڑکی سے پہلی ہی نظر میں پیچر ہو جاتا ہے۔ حالانکہ رام دیال کا فیجر مرزا ارشاد حسین بھی اس میدان میں اترنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جب یہ لڑکی باپ کے پہنچنے سے پہلے ہی مکمل کنج بلڈنگ میں پہنچ جاتی ہے تو مرزا اور مکمل کانت کو فطری طور پر ایک دوسرے کی رقابت پیدا ہو جاتی ہے۔ مکمل کانت جو کہ ایک بہترین روشن دماغ اعلیٰ تعلیم یافتہ، ترقی پسند دانہ خیالات کا حامل،

وسیع القلب آدمی ہوتا ہے۔ وہ دراصل ہندوستان کے نئے شعور کی علامت ہے۔ وہ تنگ نظری میں اپنے باپ کا ہم خیال نہیں ہوتا ہے اور پھر اپنے باپ کو سمجھاتا ہے کہ ہمیں اس بلڈنگ کے دروازے کھلے رکھنا چاہیے۔ مگر رام دیال پھر اپنی ضد پر اڑے رہتا ہے اور اس طرح اس کو دل کا دورہ پڑ جاتا ہے۔ اب کل کانت اُسی ڈاکٹر کو سخت منت سماجت کر کے اسے واپس لاتا ہے اور وہ پنڈت رام دیال کی جان بچا لیتا ہے۔ ہوش میں آنے کے بعد اس ڈرامے کا اختتام رام دیال کی اس تقریر پر ہوتا ہے:-

”رام دیال:- مگر میں مرا نہیں تھا ڈاکٹر۔۔۔۔ مجھے ایسا لگا جیسے میں ایک بہت لمبے سفر پر جا رہا ہوں اور راستے میں مجھے اپنی بلڈنگ کی آتما ملی۔“ ۵۴

الفرض ”دروازے کھول دو“ بھی ”سرائے کے باہر“ کی طرح کرشن چندر کا شاہکار ڈراما مانا جاتا ہے۔ اس میں کرداروں کی بھرمار ہے۔ چودہ کرداروں کا اہم رول ہے اور ان کے علاوہ چھ سے زائد کردار بھی مختلف منظروں میں دیکھے جاتے ہیں۔ دراصل یہ ایک یکباہی ڈراما ہے۔ نہ کہیں منظروں کے نشانات ہیں اور نہ ابواب کے، البتہ وحدت زماں، مکان کا خاص خیال اس میں رکھا گیا ہے۔ کرشن چندر نے یہ ایک ہی سیٹ پر کھیلے جانے کیلئے لکھا ہے۔ شروع سے آخر تک ایک ہی سیٹ ناظرین کے سامنے رہتا ہے اور مختلف لوگوں کے آنے جانے سے منظر کی کیفیت بدلتی رہتی ہے۔ مزید برآں خواجہ احمد عباس نے اس ڈرامے کے بارے میں لکھا ہے۔

”کرشن چندر میں دو اور خوبیاں بھی ہیں۔ جو اس ناک میں بڑی نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ وہ ڈرامے میں شروع سے آخر تک پلاٹ کا Suspense سسپنس برقرار رکھتا ہے اور دوسری یہ کہ اس کے مکالمے بڑے برجستہ، بڑے چمکے اور بڑے معنی خیز ہوتے ہیں۔“ ۵۵

متذکرہ ڈراما ایک اہم ڈراما ہے۔ اس میں سماجی برتری، چھوت چھات، علاقیت اور ہسانی تعصب کو تیکھ طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ اس ڈرامے کی ساری دلچسپی کرداروں کے انوکھے پن اور مکالموں کی برجستگی میں شروع سے آخر تک برقرار رہتی ہے۔ یہ ڈراما ہندوستانی تہذیب کے کثرت میں وحدت کی بھرپور وضاحت کرتا ہے۔ پروفیسر حسن صاحب کرشن چندر کی ڈراما نگاری کے بارے میں کہتے ہیں۔

”کہانی کی پیچیدگی یا کردار نگاری کا بائکلین کرشن کے ہاں کم ہے۔ فلسفیانہ آہنگ بھی بہت کم نمایاں ہوتا ہے۔ ہاں ان کے بے ساختہ طنز آمیز مکالمے اور سماجی معنویت کی وجہ سے یہ ڈرامے دلچسپ ہو گئے ہیں۔“ ۵۶

جیلانی بانو بھی لکھتی ہیں کہ ”ان کے ڈراموں میں تکنیک کی کوئی ندرت نہیں ملتی، لیکن عصری موضوعات کے انتخاب، پلاٹ کی دلچسپی اور مکالموں کی برجستگی کے لحاظ سے کافی اچھے ہیں۔ خصوصاً مکالموں میں کرشن چندر کا مخصوص طنزیہ لہجہ موجود ہے۔“ ۵۷

الغرض کرشن چندر ایک حساس دل کے ساتھ ایک فن کارانہ ذہن رکھتے تھے۔ انہوں نے کبھی مذہب و ملت، اونچ نیچ اور رنگ و نسل کی پرواہ نہیں کی۔ وہ انسانوں کو خوش حال اور سر بلند دیکھنا چاہتے تھے۔ اسی لئے شکبہ نیازی نے انکے بارے میں کیا خوب لکھا ہے:-

”اگر کسی نے پریم چند کی روایت (حقیقت نگاری اور اشتراکیت) کو سمجھا اور سمجھ کر آگے بڑھایا وہ صرف کرشن چندر کی ذات تھی۔ وہ آخری دم تک مساوات کے قائل رہے۔ جہاں کہیں انہوں نے ناہمواری اور نابرابری محسوس کی یاد کیھی اسکے خلاف ان کا قلم حرکت میں آ گیا۔“ ۵۸

بیگم صالحہ عابد حسین (۱۹۸۹ء - ۱۹۱۳ء)

بیگم صالحہ عابد حسین پیشہ ورانہ قلم کار تھیں۔ انہوں نے سماجی موضوعات پر متعدد کتابیں تصنیف و تالیف کیں۔ ڈراما میں بھی زیادہ تر انہوں نے ان ہی مسائل پر قلم اٹھایا ہے۔ ساری ہستی (۱۹۴۰ء) عفت (۱۹۴۷ء) امتحان، مومن خان مومن، جھوٹے سچ (ترجمہ) آلتا درخت۔ آنکھ کا ڈاکٹر اور بنیادی حق انکے مقبول اسٹیج ڈرامے ہیں۔ ان کا ڈراما امتحان ۵۹ سب سے پہلے ۱۱ اکتوبر ۱۹۵۲ء کو دیوالی کے موقع پر جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی کے ٹیچرز ٹرانینگ انسٹیٹیوٹ میں عمائدین شہر، مدیران اخبارات، ذی علم حضرات، افسران حکومت، اراکین اسمبلی اور دیگر سیاسی و سماجی شخصیات کی موجودگی میں کھیلا گیا۔

اُس وقت ہندوستان میں اساتذہ کی جو مالی حالت تھی، اس کا پورا نقشہ اس ڈرامے میں کھینچا گیا ہے۔ اس ڈرامے کے صرف دو ہی اہم کردار ہیں۔ ماسٹر کمال احمد اور اسکی بیوی ہاجرہ بیگم۔ اسکے علاوہ ریحانہ، رفو، اشرف، راجندر اور کلا کچھ ضمنی کردار ہیں۔ اقبال جو کہ آخری سین میں ظاہر ہوتا ہے مگر ڈرامے کے آغاز میں وہ ہماری توجہ کا محور بنتا ہے۔ کیونکہ اس ڈرامے میں اس کے فیس کے مسئلے کو اُبھارا گیا ہے، جو کہ ایک اسکول ماسٹر کی معاشی بد حالی کو ظاہر کرتا ہے۔ ڈرامے کا اختتام اُسی کے مکالمے پر ہو جاتا ہے اور ہمیں لگتا ہے کہ ماسٹر کمال احمد کا دوسرا روپ ہمارے سامنے آ گیا۔ مرکزی کردار کمال احمد ہندوستان کے ٹیچر طبقے کا ترجمان ہے۔ وہ دنیا کی عیش و عشرت کے ساتھ کچھ دلچسپی نہیں لیتا ہے، بلکہ وہ سچے معنوں میں ایک معلم ہوتا ہے جسے اپنی نہیں، بلکہ دوسروں کی فکر ہمیشہ رہتی ہے۔ ڈرامے میں وہ ہمت نہیں ہارتا ہے اور نہ معاوضے کیلئے وہ دوسروں کا کام کرتا ہے۔ وکیل اسکے گھر آتا ہے حالانکہ اسکو کسی خاص مقصد کیلئے آنے

اپنے گھر بلایا تھا تو یہاں وہ اپنے مقصد کو بھول گیا مگر فرض کو نہیں۔ اسکا کردار شروع سے آخر تک کبھی نہیں بدلتا ہے۔ اسکی بیوی ہاجرہ کا بھی ایک اہم کردار ہے۔ مگر غریبی کی وجہ سے وہ اپنے شوہر سے خوش نہیں ہے۔

اس ڈرامے میں ڈرامائیت کا زبردست فقدان ہے۔ مصنفہ نے ٹھیک طرح سے اپنا مقصد ظاہر کیا ہے مگر ڈراما تصادم کشش، واقعات، عمل، و دیگر چیزوں کا نام ہے۔ عمل کی رفتار میں بڑی سستی پائی جاتی ہے۔ خیالات کا ٹکراؤ یہاں نہیں ہے۔ جذبات کا ٹکراؤ نہیں۔ البتہ اسٹیج کاری اور مکالمہ نگاری میں مصنفہ نے کمال دکھایا ہے۔

اُردو میں شاعروں پر ڈراما لکھنے کی ایک روایت تھی۔ غالب پر سب سے زیادہ ڈرامے لکھے گئے ہیں۔ لطاف حسین حالی نہ صرف اُردو کے ایک معتبر شاعر ہیں بلکہ ایک پختہ خاصے نثر نگار بھی ہیں جنہوں نے نثر کے متعدد شعبوں میں نئے نئے جوت جگائے۔ وہ اُردو تنقید کے بانی ہیں۔ مضمون نگار ہیں اور سوانح نگار ہیں۔ غرضیکہ انکی ادبی شخصیت کے کئی پہلو ہیں۔

صالحہ عابد حسین نے ”حالی کی ایک جھلک“ ۶۰ کے عنوان سے ایک ڈراما لکھا ہے اس میں انہوں نے انکی زندگی اور انکے ادبی کارناموں کی بہت سی جھلکیاں دکھانے کی کوشش کی ہے۔ یہ ڈراما تین ایکٹوں پر مشتمل ہے اور اس کے پہلے ایکٹ میں پانچ سین دوسرے ایکٹ میں پانچ سین اور تیسرے ایکٹ میں چار سین ہیں۔ حالی کے ساتھ ساتھ دوسرے اٹھائیس سے زائد کردار ہیں۔ حالی کے کردار کو انکی زندگی کے مختلف ادوار کے مطابق پیش کیا گیا۔ جس سے یہ ڈراما اسٹیج پر پیش کرتے وقت ہمیں اسکے کردار کو ادا کرنے کیلئے مختلف اداکاروں کی ضرورت پڑے گی۔ پورے ڈرامے میں حالی خود بھی (یعنی اسکا کردار) موجود رہتے ہیں۔ باقی ضمنی کردار آتے اور ڈوبتے رہتے

ہیں۔ اسکے علاوہ اس ڈرامے میں راوی بھی ایک اہم رول نبھا سکتا ہے، جو ہمیں ہر ایک کے آغاز میں اُس دور کے حالات یا پس منظر کی جانکاری دیتا ہے۔ ساتھ ہی بہت سے اہم واقعات اور حالی سے متعلق بہت اہم باتوں سے روشناس بھکراتا ہے۔ اس سے ہمیں نہ صرف حالی کے بارے میں یا اُس دور کے بارے میں اچھی خاصی واقفیت حاصل ہو جاتی ہے، بلکہ اُس سے ہمیں اس ڈرامے کو سمجھنے میں کافی مدد ملتی ہے، ساتھ ہی ڈرامے میں عمل کی رفتار بھی تیز تر ہو جاتی ہے۔ اگر یہاں یہ ٹکلیک استعمال نہ کی جاتی ہے تو حالی کی زندگی کی ساری اہم جھلکیوں کا اس ڈرامے میں دکھانا ممکن نہ ہو سکتا۔

اس ڈرامے میں ڈرامے کی روایتی ٹکلیک سے انحراف کیا گیا ہے اور حتی الامکان اہم واقعات کو بیان کرنے کی کوشش کی گئی۔ راوی کا سہارا اس قدر لے لیا گیا ہے کہ ڈرامے کو بجائے بیڑ یا بی فیچر زیادہ لگتا ہے۔ ڈرامے کے اصولوں کے مطابق پلاٹ آگے نہیں بڑھتا، بلکہ یہاں مرکزی کردار کی زندگی کی رفتار کے ساتھ ساتھ ان کے نظریات پیش کئے جاتے ہیں۔ حوالہ جات مستند ہیں۔

صالحہ عابد حسین کے ڈراموں کا پہلا مجموعہ ”نقشِ اول“ کے عنوان سے ۱۹۴۱ء میں شائع ہوا۔ اس میں کل چھ ڈرامے شامل ہیں۔ پک، نک، آنکھ کا ڈاکٹر۔ الٹا منتر۔ سیدہ شادی اور بڑے میاں اس کے کئی ایڈیشن ہندو پاک میں شائع ہوئے۔ دوسرا مجموعہ ”زندگی کے کھیل“ ۱۹۵۷ء میں اشاعت پذیر ہوا۔ اس میں ترمیم شدہ الٹا منتر، امتحان، اش لیے دش، انشا، ساس بہو اور ”رشتہ“ شامل ہیں۔ ایک اور ڈراما ”عفت“ کے عنوان سے منظر عام پر آیا۔ یہ تعلیم نسواں کی اہمیت پر مبنی ہے۔ دراصل یہ حالی مسلم گریڈ اسکول کیلئے لکھا گیا تھا، لیکن یہ جامعہ میں بھی اسٹیج ہوا۔ مجموعی طور پر ان کے ڈرامے قدامت پسندی اور آزاد خیالی کی کشمکش پر مبنی ہیں۔ ان کے ہم اثر

ڈراما نگار ڈاکٹر عابد حسین نے (پردہ غفلت کے حوالے سے) خاندانی زندگی کی ایسی مچھول روایات کے خلاف آواز اٹھائی ہے جو تقدیر پرستی اور بے جا صبر و قناعت کی تعلیم دیتی ہیں۔ ان کے برعکس صالحہ عابد حسین تدبیر اور حوصلہ مندی کی قائل ہیں۔ ان کا ایک ڈراما ”اس لیے دش“ بنیادی حق کے عنوان سے جامعہ میں اسٹیج ہوا۔ یہ ڈراما اسلام میں شادی کے سلسلہ میں عورت کی آزادانہ رائے کے بنیادی حق کی بازیافت کرتا ہے۔ مجموعی طور پر صالحہ عابد حسین کے ڈراموں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ انجام کے لحاظ سے ڈرامے المیہ ہوتے ہوئے بھی رومانی طریقہ کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ طریقہ زندگی کی کسی بڑی قدر، قومی ایثار یا حب الوطنی کی قدر سے عبارت ہوتا ہے۔ ان کی تخلیق ”امتحان“ کا انجام اس کی ایک واضح مثال ہے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے تعلیمی نصب العین کی مخصوص جھنکار بھی اکثر ان کے ڈراموں میں سنی جاسکتی ہے۔ انہوں نے بیسویں صدی کے نصف اوّل میں خواتین کے بعض سنجیدہ مسائل کو پیش کیا ہے۔ مثلاً پردہ، اعلیٰ تعلیم۔ نئی تعلیم کی غلط تعبیر۔ اپنی پسند کی شادی صحت اور نئے طریقہ علاج کی ضرورت وغیرہ۔ ان کے علاوہ شوہر اور بیوی کے درمیان مزاجی ہم آہنگی کا فقدان۔ خاندانی رشتوں کی ناہمواریاں اور غلط فہمیاں جیسے مسائل پر طریقہ ڈرامے بھی لکھے (یہ تمام ڈرامے اسٹیج ہوئے۔ وہ خود بھی ہدایت کار کے فرائض انجام دیتی تھیں) ڈراما نگار نے مکالموں میں بے ساختگی اور اختصار کو ملحوظ نظر رکھا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ صالحہ عابد حسین کو متوسط طبقہ سے وابستہ خواتین کی زبان پر قدرت حاصل ہے۔ انہوں نے پُرانے خاندانی اور قصبائی بدمذہب کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ ان ڈراموں کو پڑھتے ہوئے چشمِ تحیل ماضی کی تہذیب اور بیتے ہوئے زمانے میں پہنچا دیتی ہے۔ انکے بارے ناقد لکھتے ہیں کہ ”صالحہ عابد حسین کی گفتگو کا ایک سنجیدہ اور مؤثر اسٹائل تھا، جو ان کی مکالمہ نگاری کا ایک

سعادت حسن منٹو (۱۹۵۵-۱۹۱۲)

اُردو فکشن میں ایک اہم نام ہے۔ انہیں اُردو کے ساتھ ساتھ برابر برصغیر کی تقریباً بیشتر زبانوں میں پڑھا گیا ہے۔ جنس، فسادات، سماجی انصاف، سرمایہ داری، استحصال جیسے ہمارے ملکی اور قومی مسائل کے ساتھ ساتھ ان کی اصل نظر تو انسانی نفسیات پر تھی، جس نے انہیں بین الاقوامی سطح پر لے لیا۔

منٹو نے اپنی مختصر زندگی میں بہت کچھ سرمایہ اُردو ادب کو دے دیا۔ ان کے لٹریچر میں خاکے، مضامین، ایک ناول (بغیر عنوان کے) اور متعدد افسانے کافی مقبول ہوئے۔ ان کے علاوہ انہوں نے ڈیڑھ سو سے زیادہ ڈرامے دہلی ریڈیو اسٹیشن میں ملازمت کے دوران لکھے اور پھر قیام پاکستان کے دوران بھی انہوں نے بہت سے ڈرامے تحریر کئے۔ ڈرامائی ادب میں پہلے انکی ایک فلمی کہانی (کناری) اور ڈراموں کے چودہ مجموعے شائع ہوئے، جن کی تفصیل اس طرح پیش کی جاتی ہے۔

- ۱۔ آؤ: ۱۔ آؤ سٹو ۲۔ آؤ کہانی لکھیں ۳۔ آؤ تاش کھیلیں ۴۔ آؤ خط سٹو ۵۔ آؤ کھون لگائیں
- ۶۔ آؤ ریڈیو سٹیشن ۷۔ آؤ بات تو سنو ۸۔ آؤ بحث کریں ۹۔ آؤ اخبار پڑھیں ۱۰۔ آؤ چوری کریں ۱۱۔ آؤ جھوٹ بولیں۔
- ۲۔ کروٹ: ۱۔ کروٹ ۲۔ خود کشی ۳۔ چمک ۴۔ رندھیر پہلوان ۵۔ ماچس کی ڈبیا ۶۔ محبت کی پیدائش
- ۷۔ چوڑیاں ۸۔ روح کا ناک ۹۔ اس کاراموں ۱۰۔ باہتا کی چوڑی ۱۱۔ سلیمہ
- ۳۔ تین عورتیں: ۱۔ تین خوبصورت عورتیں ۲۔ تین موٹی عورتیں ۳۔ تین صلح پسند عورتیں ۴۔ تین خاموش عورتیں ۵۔ تین بیمار عورتیں

- ۴۔ منٹو کے ڈرامے ۵۔ افسانے اور ڈرامے ۶۔ جنازے ۷۔ ویرا (آسکر وائلڈ کے ڈرامے کا ترجمہ) ۸۔ ہر ہلال
 - ۹۔ اتوار ۱۰۔ قلوب طہرہ کی موت ۱۱۔ ماچس کی ڈبیا ۱۲۔ محبت کی پیدائش ۱۳۔ نیولین کی موت ۱۴۔ نیلی رگیں
- منٹو کا پہلا انٹری کلیات ڈاکٹر ہمایوں اشرف نے اپنے مبسوط مقدمات کے ساتھ ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس دہلی سے شائع کروایا اور پھر دوسرا کلیات ڈاکٹر شمس الحق عثمانی نے NCPUL سے ایک پروجیکٹ کے تحت اپنے منفرد انداز میں شائع کروایا۔ غرض کہ یہ کاغذ ہے کہ انکے کلیات میں انکے بہت سارے ڈرامے بھی شائع کئے گئے۔

منٹو نے بیشتر ڈرامے چونکہ ریڈیو کیلئے لکھے ہیں، اسلئے یہ بیشک اسٹیج ڈرامے کے فنی تقاضوں کو پورا نہیں کر پاتے ہیں، مگر پھر بھی میری رائے ہے کہ ڈراما اسٹیج کیلئے لکھا جائے یا پھر ریڈیو ٹی وی کیلئے، اگر بعد میں یہ شائع ہو کر ہم تک پہنچ گیا، تب اسے ”ڈراما“ ضرور سمجھنا چاہیے، حالانکہ بہت سارے اصحاب ایسے ڈراموں پر اعتراض بھی کرتے ہیں۔ مرحوم ابراہیم یوسف اس ضمن میں رقمطراز ہیں ”ریڈیو ڈرامے کو صنف ڈراما میں شامل کرنا ہی میرے نزدیک مناسب نہیں ہے۔“ ۶۴

ناضل نقاد کی تائید تو بہت سارے ڈراما ناقدین کرتے ہیں، مگر میرے نزدیک کتابی صورت میں پڑھ کر ہم ایسے ڈراموں سے وہی کام لے سکتے ہیں، جو کہ اسٹیج ڈراما (یا ادبی ڈراما) افسانہ، ناول، شاعری یا دیگر اضافی ادب سے لے سکتے ہیں، بہر حال اس بات کو مد نظر رکھ کر منٹو کی ڈراما نگاری کا جائزہ لینا ہمارے لئے بہت ہی لازمی بنتا ہے۔

آؤ: ڈاکٹر کمال احمد صدیقی لکھتے ہیں کہ ”آؤ“ اردو میں اسٹکٹوں کا پہلا سیریل ہے۔ ۶۵

”آؤ“ کے گیارہ ڈراموں میں کشور، اسکی بیوی لاجپتی اور ان کا دوست نرائن تمام ڈراموں کے مستقل کردار ہیں۔ بعض ڈراموں میں کچھ دوسرے کردار بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ ان ڈراموں کے موضوعات ایسے ہیں کہ اگر نرائن یا دوسرے کردار شامل نہ ہوتے تو ڈراما میاں بیوی کی نوک جھونک سے آگے نہیں بڑھتا ہے۔ اس مجموعے کے مکالمے بھی دل کش اور فکر انگیز ہیں جن میں سماجی طنز کا بھرپور اظہار کیا گیا ہے، ملاحظہ ہو ”آؤ خط سنو“ میں کشور کا یہ مکالمہ:

”کشور:- آج صبح داڑھی منڈاتے وقت جو میں نے چھٹانگ بھر لہو بہایا

ہے۔ میری رگوں میں ہی محفوظ رہتا۔ آپ سوچنا چاہتی ہیں۔۔۔۔۔ یہ سوچتا ہوگا کہ میرے سر پر یہ تھوڑے سے بال کیوں باقی رہ گئے۔“ ۶۶

’آؤ کہانی لکھیں‘، بھی نہایت دلچسپ ڈراما ہے۔ جس میں کشور لاجپوت اور نرائن مل کر کہانی لکھنے کا جو ڈول ڈالتے ہیں، اس کہانی میں عورت مرد کے تعلقات کے متعلق ان کے خیالات اور ایک دوسرے کی طرف ان کے جذباتی رویوں کا آئینہ بن جاتا ہے۔ میاں بیوی جس طرح کہانی لکھواتے ہیں اور ہر واقعہ پر ان کے درمیان جو جھگڑا ہوتا رہتا ہے وہ کہانی میں دلچسپی کے عنصر میں اور زیادہ اضافہ کرتا رہتا ہے۔ اسی طرح ایک اور ڈرامے ’آؤ کھوج لگائیں‘ میں انکے گھر میں چوری ہو جاتی ہے۔ اس مجموعے میں ’آؤ چوری کریں‘ سب سے زیادہ دلچسپ ڈراما ہے اس میں طربہ ڈرامے کی وہ الجھنیں پیدا ہو گئی ہیں جن میں پھنسے ہوئے کرداروں کی بوکھاہٹ پر بے ساختہ ہنسی آ جاتی ہے۔ بیویوں نے خاوندوں کو اور خاوندوں نے بیویوں کو قابو کرنے کے منتر دیئے کے کسی رام پرشاسن جی سے منگائے ہیں اور لاجپوت مسز نرائن کا پارسل کھول لیتی ہے اسطرح خوب ہنگامے پیدا ہوتے ہیں۔

۲۔ نیلی رگیں :- اٹھارہ ڈراموں پر مشتمل ایک مجموعہ ہے۔ پہلے ڈرامے کا عنوان ہی ’نیلی رگیں‘ ہے۔ اس میں سعید (ڈرامے کا ہیرو) شاعر ہوتا ہے اور کٹر کڑا تی سردی میں کسی خوبصورت اجنبی حسینہ کے گورے ہاتھوں کا تصور اس کے اعصاب پر چھایا ہوا ہوتا ہے گورے گورے ہاتھ اور ان پر پھیلی ہوئی نیلی رگیں، جیسے برف میں نیلم کی لکیریں۔ ان نیلی رگوں میں کہیں کہیں ہانپتی ہوئی بلبل کے سینے کی سی پھر پھڑاہٹ۔۔۔ غرض سعید کا یہ تصور حقیقت میں تبدیل ہو جاتا ہے اور یہ عورت رثیا کے روپ میں اس کمرے میں داخل ہو جاتی ہے۔ سعید اور رثیا کی باتیں بہت پلوچسپ ہیں۔

زمینی بھی ہیں اور آسمانی بھی۔ ڈرامے میں شاعر کا تصور ایک حسین عورت کے تصور کے ساتھ خوب کھلواڑ کرتا ہے۔ کیونکہ آخر میں وہ چلی جاتی ہے ڈراما نگار نے ان مکالموں پر ڈرامے کا اختتام کیا ہے۔

”ثریا چلی گئی۔ لیکن اب پھر نہ آؤں گی۔“

سعد۔ جاتے وقت تم بہت زیادہ حسین ہو گئی ہو۔ اتنی خوبصورت تم پہلے کبھی نہ تھیں۔۔۔ موج سی پانی میں اک پیدا ہوئی، بہہ گئی جیسے اک جھونکا ہوا اکا، پاس سے ہو کر نکل جائے کہیں، چند روز آرزوؤں کا چراغ، جھللا کر بجھ گیا۔“ ۷۷

اس ڈرامے میں موسیقی اور شاعری کا بھی خوب التزام ہے۔ مکالمے شعریت اور رومانیت سے بھرپور ہیں۔ اور ان میں مزاج لطیف کی چاشنی بھی ہے۔

اسی ڈرامے کا دوسرا ایک ”انتظار کا دوسرا رخ“ ہے اس میں بلیس کو آنے میں کیوں دیر ہوتی ہے اس کا دوسرا رخ دکھایا گیا ہے۔

بلیس کی ماں، بلیس کا باپ، بلیس کا بھائی، اسکی چھوٹی بہن غرض کہ سبھی لوگ کوئی نہ کوئی ام بتا کر اسکے جانے میں مانع ہوتے ہیں۔ بلیس کے آنے میں گویا پورا گھر عناں گیر تھا۔ یہ ڈراما منٹو کی فنکارانہ چابکدستی کا بین ثبوت ہے۔

منٹو کے بہت سارے ڈرامے انکے افسانوں پر مبنی ہیں۔ ان میں اس مجموعے کے دو ڈرامے ”تیزھی لکیر اور ہنک بھی شامل ہیں۔“ ”ہنک“ افسانے کے لحاظ سے بھی اچھے افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے اور ڈرامے کے لحاظ سے بھی اس میں ایک رنڈی ہوگندھی، مادھو (داروغہ) اور جنٹل مین کے کرداروں کو پیش کر کے سماجی طنز کا بہترین تجربہ پیش کیا گیا ہے۔ یہ پورا ڈراما عامیانا نہ زبان میں لکھا گیا ہے۔ تمام کردار اپنے اپنے طبقے کی زبان بولتے ہیں۔

مگر جہاں تک کہ منٹو کے ڈرامے ”جرنلٹ“ کا تعلق ہے۔ میری رائے میں یہ ڈراما منٹو کے تمام ڈراموں میں بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اس کا موضوع ایک تو انہوں نے باقی ڈراموں سے ذرا مختلف چنا ہے اور اس میں منٹو نے باضابطہ طور پر فنی پیشگی کا اظہار کیا ہے۔

”کنٹاری“ بنیادی طور پر منٹو کا لکھا ہوا ایک فلم اسکرپٹ ہے جو کہ ان کے مجموعوں ”شیطان“ اور ”دشمن“ میں بھی شامل کیا گیا ہے۔ منٹو کے پیش نظر ڈرامے میں ہندوستان کے زوال آمادہ جاگیردارانہ نظام کا پردہ چاک کرنے کا مقصد تھا۔ جس طرح ان سے پہلے ڈاکٹر عابد حسین نے ”پردہ غفلت“ لکھ کر کیا ہے یا پھر منٹو کے بعد ڈاکٹر محمد حسن نے ”محل سرا“ میں کیا ہے۔ ”کنٹاری“ میں باپ بیٹے کے درمیان کوئی پردہ نہیں ہوتا ہے اور اس میں عیاشی حق سمجھ کر کی جاتی ہے اور عورت کا وجود ایک کھلونے سے زیادہ نہیں سمجھا جاتا ہے۔ اس ڈرامے میں کرداروں کی ایک دنیا آباد ہے اور یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ یہاں ہر کردار زندہ ہے اور بہترین کردار نگاری کا نمونہ ہے۔ خانہ بدوش کنٹاری آزاد فضا میں رہتی ہے اس میں خود اعتمادی ضرور ہے مگر خود سپردگی نہیں ہے۔ اسکے مقابلے میں جمیلی ایک ایسے ماحول کی پروردہ ہے جس میں گھٹن ہے، اسلئے اسے نہ تو خود پر اعتماد ہے اور نہ اپنی ہستی کا کچھ احساس۔ وہ خود سپردگی کو اپنا مقدر سمجھتی ہے۔ اس کہانی کا ہیرو گلاب اگرچہ دبا کچلا ہوا ہے مگر اس کی آنکھیں کھلی ہوئی ہیں اور سینے میں دبی چھپی بغاوت کی ایک ایسی چنگاری ہے جو موقع آنے پر ایسی بھڑکتی ہے کہ چھوٹے سرکار کے منہ پر طمانچہ بن کر گر جاتی ہے۔ منشی جی بھی ایک کردار ہیں جنہوں نے زندگی بھر غلامی کر کے بڑے سرکار کے اور بے جا احکام پر سوائے گردن جھکانے کے اور کچھ نہیں سیکھا ہے۔ چھوٹے سرکار ہمیشہ عیاشی کو اپنا حق اور ہر کسی عورت کو اپنی

جاگیر سمجھتے ہیں۔ مالی چودہ سال انتقام کی آگ اپنے سینے میں دبائے ہوئے ہیں۔ اس کا انتقام سب سے بھیانک ہے۔ وہ چمیلی کو (جو مالی کی بیوی کے پیٹ سے بڑے سرکار کی مہربانی سے پیدا ہوئی ہے) چھوٹے سرکار سے غیر ضروری تعلقات پیدا کرنے کے مواقع فراہم کرتا ہے۔

یہ انتقام اس قدر بھیانک ہے کہ اس کا تصور صرف کچھ ہی لوگ کر سکتے ہیں۔ دراصل ڈراما نگار نے اس طبقے پر ایک زبردست طمانچہ مارا ہے۔ جس کی اخلاقی پستی انتہا کو پہنچ چکی ہو۔ یہ ڈراما اس طبقے کیلئے طنز ہے، استہزا ہے اور اس کیلئے بغاوت کا اعلان بھی ہے۔

اس ڈرامے کے مکالمے مختصر اور پرکشش ہیں۔ اس میں سنگیت بھی ہے اور رقص بھی اور تفریح نگاہ بھر پور سامان بھی۔ مگر یہ ڈراما سخت اُداسی پر ختم ہوتا ہے۔

”منشی:- تم نے گلا کیوں گھونٹا اس شیطان کی بچی کا۔

مالی:- ۰ لیکن میرے من کے اندر ایک شیطان پیدا ہوا۔ اس نے مجھ سے کہا نہیں مالی۔ اسے زندہ رہنے دو۔ اس کو پال پوس کر بڑا کرو۔ بڑے سرکار کا ایک لڑکا ہے۔ جو ان ہو کر وہ بھی باپ کی طرح کھیل کھیلے گا۔ کیا پتہ ہے کہ حرام کی بچی اور

وہ۔۔۔

منشی:- (ایک دم چیخ اٹھتا ہے) بس بس۔۔۔ بس

مالی۔ ابھی بس کہاں۔۔۔ میں اپنے دل کے پھوڑے کو چودہ برس تک پکاتا رہا ہوں۔۔۔ اب تو اس کے پھوٹنے کا وقت اور بہہ جانے کا وقت ہے۔“ ۶۸

اس فلم کو اگر دوسرے نقطہ نظر سے دیکھا جائے گا تو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ منٹو نے اس میں وہی تصور پیش کیا ہے جسے ہم Oedipus Complex کہتے ہیں۔ جسکی بنا پہ سگرو فرائڈ نے اپنا نظ

یہ جنس (Sex) پیش کیا ہے۔ یا پھر انگریزی کے مشہور ناول نگار D.H. Lawrence نے بھی اپنے ایک مضمون Sex Versus Loveliness میں لکھا ہے

"Where life is, there it is, so sex is no habit that has been formed, it gives meaning to an individual " 69.

پھر اسی نظریے پر ناول Sons and lovers کا پلاٹ تعمیر کیا۔ یہی صورتحال سعادت حسن منٹو کے ڈرامے ”کناری“ میں بھی ہے۔ دیکھئے باپ کیسے بیٹے کے جنسی جذبات کو برا بھونچتا کرتا ہے۔ حالانکہ اس کو معلوم ہے کہ جمیلی اس کے عیاشی کے لمحات کی پیداوار ہے، وہ یہ بھی جانتا ہے کہ جمیلی اور اس کا کیا رشتہ بن سکتا ہے۔

”لڑکی: سرکار۔ (چھوٹے سرکار سے) شکار شروع کر دیا۔

چھوٹے سرکار۔ (بوکھلا جاتا ہے) جی نہیں۔۔۔ وہ تو۔۔۔

بڑے سرکار (ہنستا ہے۔۔۔ جمیلی کی طرف مڑ کر) جمیلی گیند لا ادھر (جملی

گیند اٹھا کر لاتی ہے)

بڑے سرکار:- جمیلی۔۔۔ تو نے چھوٹے سرکار کی گیند اپنی طرف کیوں کھینچی؟

جملی:- (کچھ سمجھتی نہیں) جی

بڑے سرکار:- (تہقہہ لگاتا ہے اور جمیلی کے ہاتھ سے گیند لے لیتا ہے)

جا بھاگ جا (جملی چلی جاتی ہے۔)

بڑے سرکار:- (چھوٹے سرکار سے مخاطب ہوتے ہیں۔)

بڑے سرکار:- نشانے کے تم کافی یکے ہونا؟

چھوٹے سرکار:- (جھینپ کر) جی نہیں۔۔۔ وہ تو۔۔۔۔۔

بڑے سرکار:- تہقہہ لگاتا ہے اور گیند چھوٹی سرکار کی طرف پھینکتا ہے۔“ ۷۰

بیگم قدسیہ زیدی (۱۹۶۰ء۔۔۔۱۹۱۳ء)

بیگم قدسیہ زیدی کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے ”ہندوستانی تھیٹر“ کی بنیاد ڈالی اور دنیا کے مشہور و معروف ڈراموں کے تراجم پیش کیے۔ ان کے ڈرامے شکنتلا (ترجمہ)۔ خالد کی خالہ۔ مرچھ کلک اور ”مٹی کی گاڑی“ پسند کیے گئے۔ مٹی کی گاڑی حبیب تنویر کی ہدایت میں جامعہ ملیہ میں اسٹیج ہو چکا ہے۔

”خالد کی خالہ“ ایسن کے مشہور ڈرامے A Doll's House کا ترجمہ ہے۔ اس ڈرامے کے متعلق سید احتشام حسین کا خیال ہے۔

”ڈرامے کی روح ایک عورت کے پیکر میں نمودار ہوتی ہے اور یہ بات بہت دلچسپ ہے کہ ایک عورت ہی نے اسے اُردو کا جامہ پہنایا۔ بیگم قدسیہ مبارک بادی مستحق ہیں کہ انہوں نے اسی حرارت و قادر اور آزادی کے جذبے کو ترجمے میں برقرار رکھا ہے جو ایسن کے انگریزی ترجمے میں پایا جاتا ہے۔“ اے

بیگم قدسیہ زیدی کی صاحبزادی شیخ زیدی نے جرمن ڈراما نویس بریخت کے ڈرامے Caucasian Chalk Circle کا اُردو ترجمہ سفید کندلی کے عنوان سے کیا ہے۔ اُردو ڈراما کی تاریخ میں بیگم قدسیہ زیدی کی خدمات کا اعتراف ہوا ہے۔

”چچا چھکن کے کارنامے“ قدسیہ زیدی کے ان چار ڈراموں کا مجموعہ ہے، جن کو انہوں نے مشہور ڈراما نگار سید امتیاز علی تاج کے ایک طنزیہ مجموعے ”چچا چھکن“ کو ڈرامائی روپ میں پیش کر کے ”ہندوستانی تھیٹر“ کیلئے لکھا اور اسٹیج بھی کروایا ہے۔

یوں تو اُردو ادب میں تاج کا یہ کردار پنڈت رتن ناتھ سرشار کے خوبی کی طرح بہت مشہور ہے مگر تاج صاحب اس کے بارے میں خود رقمطراز ہیں ”انگریزی مصنف جیروم کی ایک کتاب ”تھری سن ان اے بوٹ“ ہے۔۔۔۔۔ ۱۹۲۶ء میں مدیر نیرنگ خیال

نے مجھ سے فرمائش کی کہ میں ان کے ”عید نمبر“ کیلئے اس مضمون کا ترجمہ اُردو میں کر دوں۔ مجھے جیروم کی ظرافت کا لطف ترجمے میں برقرار رکھنا ناممکن معلوم ہوا۔ چنانچہ میں نے بجائے ترجمہ کرنے انگریزی مضمون سامنے رکھ کر اسے از سر نو اُردو میں لکھ دیا اور ”انکل پوچ“ کو اُردو میں ”چچا چھکن“ کے نام سے موسوم کیا۔“ ۲۷

اس طرح تاج صاحب اس قسم کے مضامین لکھتے رہے جن میں کوئی دس مضامین ”چچا چھکن“ کے عنوان سے مجموعے کی صورت میں بھی چھپ گئے۔

ان میں سے قدسیہ زیدی نے صرف چار مزاحیہ مضامین کو ڈرامائی روپ میں پیش کیا ہے جو کہ ”چچا چھکن کے کارنامے“ آزاد کتاب گھر کلاں محل دہلی کی وساطت سے ۱۹۵۶ء میں منظر عام پر آ گئے جن میں پہلا ڈراما ”چچا چھکن نے تصویر ٹانگی ہے“۔ دوسرا ”تلاش“، تیسرا ”چچا چھکن نے تیلاداری کی“ اور چوتھا ”دھوبن کو کپڑے دیئے“ ہے ۲۸

ان ڈراموں میں لب و لہجہ اور زبان امتیاز علی تاج کی ہی برقرار رکھی گئی۔ ان کی مقبولیت اور معیار کو دیکھ کر اسکندری لیول کے نصاب میں بھی کہیں کہیں انہیں شامل کیا گیا ہے۔

قدسیہ زیدی نے ڈراما ”آذر کا خواب“ کا پلاٹ پگمیلین سے اخذ کیا ہے۔ اس ڈرامے میں اگرچہ ایکٹوں کی بھرمار نہیں، کردار بھی کچھ زیادہ نہیں ہیں۔ پلاٹ بھی طویل نہیں مگر پھر بھی بے جا طویل مکالموں نے اس کو ۱۱۹ صفحات پر پھیلا دیا ہے۔ جسکی وجہ سے اسے ادبی ڈرامے کے زمرے میں شامل کرنا بے جا نہ ہوگا۔ البتہ اسکے مکالموں میں کچھ کاٹ چھانٹ کر کے اسے اسٹیج بھی کیا جاسکتا ہے۔

ڈرامے کا پلاٹ اگرچہ ماخوذ ہے مگر قدسیہ زیدی نے اسے پورے طور پر ہندوستانی روپ و رنگ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور ڈرامے کا موضوع بھی اُردو زبان

کے متعلق ہے۔ پروفیسر آذر اردو کی مختلف بولیوں پر ریسرچ کرتے ہیں اور ہر کسی آدمی کا لب و لہجہ دیکھ کر ہی یہ بتاتے ہیں کہ یہ شخص کس خطے سے تعلق رکھتا ہے اور اس کا پیشہ کیا ہے، تو لوگ اسے پولیس کا خنجر اور جادوگر سمجھتے ہیں۔ اسکی ملاقات فرحت سے ہوتی ہے، جو اس کے کام میں بڑی دلچسپی لیتی ہے۔ آذر اس ڈرامے کا مرکزی کردار ہے۔ اس کا پھرٹ شروع سے آخر تک رہتا ہے۔ اور سارے ڈرامے کا محرک بھی وہی ہے مگر ہم اُسے ہیرو کا درجہ نہیں دے سکتے، کیونکہ وہ اپنے طور طریقوں کی وجہ سے اپنی سب اہمیت کھو بیٹھا ہے۔ یہاں تک کہ ایک دیہاتن کو بیگم بنانے کا اس کا جو خواب تھا وہ تو اسکو پورا ہو جاتا ہے مگر اُسی کے ساتھ جو دوسرا مسئلہ پیدا ہوا ہے۔ وہ ہے جذبہ عشق، اس میں وہ کامیاب نہیں ہو گیا ہے۔ کیونکہ وہ زبان اور تہذیب کا ماہر تو ہوتا ہے مگر عشق کیا چیز ہے۔ ہمدردی کیا چیز ہے۔ جذبہ کیا، کسی کا دل کیسے جیت لیا جائے گا ان تمام چیزوں سے وہ عملی طور پر واقف نہیں ہوتا ہے جسکی وجہ سے وہ اپنا اثر بھو پر نہ ڈال سکا۔ اور اسکی جگہ فرید نے لے لی ہے جسکا کردار اگرچہ تھوڑا ہی ہے۔ وہ ڈرامے کے شروع میں ظاہر ہوتا ہے اور بھو پہلے ہی اس کا نام لیتی ہیں۔ ہمیں کچھ اشارہ ملتا ہے۔ بیچ میں بھی وہ آذر اور بھو کی گفتگو کا موضوع بنتا ہے اور وہ بھو سے ہمدردی کرتا ہے۔ اس طرح آخر میں وہ بازی جیت لیتا ہے۔ بیگم ہاجرہ کا اس ڈرامے میں سب سے اہم کردار ہے، جو کہ اس ڈرامے کی ہیروئن بھی ہے۔ اس کردار کے ذریعہ مصنفہ مترجمہ نے اپنا نظریہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسلئے اس کا کردار بڑا جاندار بنایا گیا ہے۔

”خالہ کی خالہ“ یہ ایک طویل طریقہ ہے جو کتاب کے مطابق ”ہندوستانی تھیٹر“ کیلئے تیار کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے کا پیش لفظ آل احمد سرور نے ۱۹۵۵ء میں لکھا ہے۔ ۷۵ بلاشبہ یہ ڈراما اسٹیج کیلئے لکھا گیا ہے اور اسٹیج کیا بھی جاسکتا ہے۔ مگر اس ڈرامے میں عمل

کی رفتار بہت ہی ست ہے، جسکی وجہ سے اس نے بہت زیادہ طوالت اختیار کر لی پہلے یہاں صرف تین ایکٹوں کے نشانات دکھائے گئے ہیں۔ وحدت زماں، مکان عمل اور تاثر غرضیکہ تقریباً سبھی وحدتوں کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ مکالمے بھی طویل اور پیچیدہ نہیں ہیں۔ البتہ کردار عمل کے ساتھ ساتھ ایک دوسرے سے باتیں کرتے جاتے ہیں کبھی خود کلامی میں اور کبھی Aside میں ان کرداروں کے آپسی ہنسی مذاق سے طریقہ کا اثر ہمیشہ برقرار رہتا ہے مگر ڈرامے نے بے جا طوالت اختیار کر لی۔ جسکی وجہ سے یہ ڈراما ۱۵۹ صفحات تک پھیل گیا، جو کم سے کم ۴ گھنٹے سے بھی زائد وقت میں اسٹیج ہو سکتا ہے۔ اور چند ہی گئے چنے کرداروں کو اسٹیج پر رہنا پڑے گا۔ یعنی ان حالتوں میں میرے خیال میں اس ڈرامے کا اسٹیج ہونا محال ہے۔ البتہ اس ڈرامے کا تقریباً نصف حصہ حذف کر کے اسے اسٹیج کیا جاسکتا ہے۔ اور اس سے ڈرامے کے مقصد میں کوئی فرق نہیں پڑے گا۔

میرزا ادیب (۱۹۸۴۔۔۔۔۔۱۹۱۳)

اردو میں عام طور پر میرزا ادیب کو ”صحرا“ سے جانا پہچانا جاتا ہے، کیونکہ اس سے انکی خاص نسبت رہی ہے ان کی اولین معروف ترین کتاب کا عنوان ”صحرا نورو کے خطوط“ ہے۔ اسکے دس ایڈیشنز نکلے۔ اسی طرح ”صحرا نورو کے روموں“ کے گیارہ ایڈیشنز نکلے۔ انکے گھر کا بھی نام ”لالہ صحرا“ ہے۔ انہوں نے کچھ لکھا جس میں افسانوں کے درجنوں مجموعے، تنقید، خاکہ نگاری، تراجم، مقالات، ناول، تالیقات، آپ بیتی اور ڈراموں کے بھی کئی مجموعے جو مختلف رسالوں میں چھپے اور ریڈیو ٹی وی سے بھی نشر ہوئے ہیں۔

انکے ڈراما مجموعوں میں (۱) آٹھ اور ستارے (یکبابی ڈرامے چھ ایڈیشن) (۲) لہو اور قالین (یکبابی ڈرامے تین ایڈیشن) (۳) ستون (یکبابی ڈرامے دو ایڈیشن)

(۴) فصیل شب۔ یکباہی ڈرامے، ڈوائیڈیشن (۵) ماموں جان اور ماموں جان (مکمل ڈراما ۲ ایڈیشن (۶) پس پردہ، یک باہی ڈرامے جن پر انہیں آدم جی انعام بھی ملا (۷) خاک نشین یکباہی ڈرامے (۸) شیشہ و سنگ (ریڈیائی ڈرامے اسلامی موضوعات پر) (۹) شیشے کی دیوار (ایک مکمل ڈراما جسکے ڈوائیڈیشنز نکلے) (۱۰) بچوں کیلئے درج ذیل ڈرامے لکھے۔

(۱) پانچ ڈرامے یونائیٹڈ بینک سے انعام یافتہ (۲) وہ ڈاکٹر نہیں تھا (۳) اے وطن میرے وطن (۴) قوم کی بیٹی (۵) تیس مار خان (سولہواں ایڈیشن) (۶) ڈالیاں (۷) انسپکٹر صاحب آئے (۸) سات کھیل (۹) ثانی امان کی عینک (۱۰) مگی کی گڑیا (۱۱) بچوں کے ڈرامے (۱۲) ماں کا خواب (علامہ اقبال کی نظموں پر مبنی کھیل) ۷۶

اب میرزا ادیب کے چند ڈراموں کے حوالے سے انکی ڈراما نگاری کی اہم خصوصیات کو بیان کیا جائے گا۔

”پس پردہ“ کے تمام نو ڈراموں میں رفعت خیال کا صحرائی عنصر بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس قسم کے رومانوی انداز نظر کا انسان یا تو ماضی کی دل کشا وادیوں میں محو خرام رہتا ہے یا مستقبل کی عیش پھانیوں میں گرداں۔ میرزا ادیب کے ڈراموں میں ماضی انکی یادوں سے آلودگی حاصل کرنے اور روشن مستقبل کو بُراُمید نظروں سے دیکھنے کا رجحان ایک غالب حیثیت رکھتا ہے۔ مصنف نے حال کی اہمیت کو بھی نظر انداز نہیں کیا ہے ان کے بیشتر کردار زندگی کی چھوٹی بڑی محرومیوں کا شکار ہیں لیکن ان محرومیوں کے باوجود وہ زندگی کی اہمیت سے غافل نہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ڈرامے کے اختتام پر جب محرومی کا تجزیہ زندگی کی بعض ابدی حقیقتوں کو سامنے لاتا ہے تو فرد کسی ایسے کا شکار نہیں ہوتا بلکہ

حال کے لمحے سے لطف اندوز ہونے کی ایک نئی کیفیت سے بھی آشنا ہو جاتا ہے۔ پس پردہ میں ”صوفہ“ دلان اور ”دستک“ اس خیال کی پوری طرح وضاحت کرتے ہیں۔ میرزا ادیب کے زیر بحث ڈراموں میں پیڑ کی علامت بھی ایک نمایاں حیثیت کی ہے۔ ڈراما ”گو“ کا پلاٹ تو تمام تر اسی علامت کے گرد تعمیر کیا گیا ہے۔ ایک روحانی اندازِ نظر کے ڈراما نگار کے ہاں اس علامت کا فروغ اس بات کا بین ثبوت ہے کہ وہ زندگی کے زمینی عناصر کا بھی قائل ہے، چنانچہ زمین اور اس کی وساطت سے وطن کی محبت کا جو الہانہ جذبہ ۱۹۶۵ء میں پیدا ہوا ہے، میرزا ادیب نے اسے ”شہید“ میں پوری فنکارانہ عظمت سے گرفت میں لیا ہے۔

میرزا ادیب کے اسلوب فکر سے مزاح کو کچھ زیادہ واسطہ نہیں ہوتا ہے لیکن زندگی کی بعض ناہمواریاں چھپائی پوری بوالعجبی کے ساتھ اسکے سامنے آتی ہیں تو وہ ان پر مسکرائے بغیر نہیں رہ سکتا۔ جسکی زندہ مثال ”پس پردہ“ میں شامل ڈرامے ہم آفاقان است ہے۔ اس ڈرامے میں مزاح صورت واقعہ سے ابھرتا ہے اور ایک پورے خاندان کی بے ترتیبی کو اس طرح سامنے لایا جاتا ہے کہ یہ بے ترتیبی اگر نہ رہے تو شاید سارا خاندان ہی منتشر ہو جائے گا۔

انکے ڈراموں کا مجموعی ٹیپو بڑا لطیف، خوبناک اور مدہم ہوتا ہے۔ مثلاً ”روشی والا“ میں کردار ماضی سے حال کی طرف جس رفتار سے مراجعت کرتے ہیں وہ ست اور متوازن ہے۔

دوسو پچاس صفحات پر پھیلے ہوئے اس مجموعے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ سب ڈرامے سمعی اور بصری دونوں ضرورتوں کو بیک وقت پورا کرتے ہیں۔ مصنف نے ان پراسٹیج کیلئے مناسب ہدایات بھی درج کر دی ہیں۔ ۷۷

میرزا ادیب کے ڈرامے ”شبید“ کے ابتدائی واقعات سے معلوم ہوتا ہے کہ آج یعنی ۴ ستمبر کو ان کے بیٹے جاوید کی چوبیسویں ”ساگرہ“ ہوتی ہیں۔ رضیہ اسکی بہن جسکی عمر کوئی دس برس کی ہے بھائی کی جدائی میں سخت افسردہ ہے۔

شاداں جو انکی نئی پڑوسن آئی ہے جاوید کی تصویر دیکھتی ہے۔

پھر اس ڈرامے میں کشمکش اسطرح بڑھتی ہے کہ رضیہ اپنے بھائی کی تصویر کو دیکھنے لگی ہے کہ وہاں سے جاوید کا سایہ دکھائی دیتا ہے اور رضیہ اس سے گفتگو کرنے لگتی ہے۔ اسکے گلے میں ہار ڈالتی کہ یکا یک سایہ پیچھے ہٹے لگتا ہے اسٹیج پر روشنی آ جاتی ہے۔

شاداں انکے ہاں پھر آ جاتی ہے تاکہ وہ رضیہ کو اپنے ساتھ گھر لے چلیں اور وہ وہاں عذرا کے ساتھ کھیلیں۔ رضیہ سب رُوداد سناتی ہے مگر وہ لوگ جاوید کے آنے کا یقین نہیں کرتے ہیں۔ آخر میں جب شاداں کی تصویر کو ہاتھ لگاتی ہے تب وہ چیخ کر کہتی۔ ”ہار پرلو“ یہی نقطہ عروج ہے۔ اسطرح سبھی لوگ حیرت میں پڑ جاتے ہیں۔

اس ڈرامے کی اصل نوعیت افسانے کی سی ہے مگر پھر بھی اسٹیج اچھی طرح سے کیا جاسکتا ہے۔ یہ ڈراما اصل میں افکار کے شمارہ ۱۹۸-۱۹۷-۱۹۶۸ سنہ میں شائع ہوا اور ۱۹۶۵ کے ہند پاک جنگ کے ایک واقعہ کی عکاسی کرتا ہے۔

میرزا ادیب نے یک بابی ڈرامے کی ایک صحت مند روایت ہمارے ادب کو دی ہے۔ اور اس طرح اُردو ڈراما نگاری میں جو گراں قدر اضافہ کیا ہے اسے کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے۔ میرزا ادیب کے ڈراموں کے مجموعے ”فصلِ شب“ میں نو ڈرامے شامل ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ میرزا ادیب کا فن نہایت عمدگی اور خوبی سے ارتقائی منازل طے کر رہا ہے۔ یوں تو اس مجموعے کے سبھی ڈرامے اعلیٰ معیار کے حامل ہیں۔ لیکن اماں، اماں جان، شیشے کی دیوار، جمیلہ اور کالا آدمی ایسے ڈرامے

ہیں جنہیں اس مجموعے کی جان کہا جاسکتا ہے۔ خاص کر آخر الذکر دو ڈراموں میں تو میرزا ادیب کا فن اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔ میرزا ادیب نے جیلہ کے کردار کو جس خوبی سے پیش کیا ہے۔ وہ اپنی مثال آپ ہے۔ ان کے ایک ڈرامے سے الجزاز کی جدوجہد آزادی کی داستان بھی پوری طرح سامنے آ جاتی ہے۔ کالا آدمی رنگ و نسل کے امتیاز کے خلاف ایک پر زور صدائے احتجاج ہے، جو حسب ذیل مصرعوں کی تفسیر ہے۔

لو وہ نکلا ہے مہر آزادی،

لو وہ ٹوٹیں تمام زنجیریں،

جاگ اٹھا ہمارا افریقہ۔

”فیصل شب“ کے تمام ڈرامے اس قابل ہیں کہ انہیں اسٹیج کیا جاسکتا ہے۔ اگرچہ ان کا پڑھنا دلچسپی سے خالی نہیں ہے، لیکن جب انہیں اسٹیج کیا جائے تو ان کے محاسن زیادہ وضاحت سے سامنے آئیں گے۔ ۹

’ابابیل‘ تمثیل صرف دو منظروں پر مشتمل ہے۔ شباب اور بلیس کا بیٹا وسیم ایک سال قبل اپنے گھر کو چھوڑ کر چلا گیا۔ دونوں میاں بیوی اور انکی ملازمہ ”شاداں“ اس بارے میں بہت پریشاں ہیں۔ اتنے میں اختر (بلیس کا رشتے میں بھائی) بھی آ جاتا ہے اور وہ بھی وسیم کی فکر میں لگ جاتا ہے۔ بلیس وسیم کے گھر چھوڑنے کا ذمہ دار اپنے شوہر کو ٹھہراتی ہے۔ دونوں میاں بیوی بیٹے کی جدائی میں ایک شدید کرب میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔

کافی انتظار کے بعد ان کا بیٹا گھر واپس لوٹ آتا ہے اور وہ بہت ہی خوش ہو جاتے ہیں، مگر وسیم اپنی عادتوں کو بدلنے کیلئے تیار نہیں ہو جاتا اور باپ بیٹے کے اختلافات کی بنیادی جڑ یہی ہوتی ہے کہ وسیم بددوق سے شکار کرنا چھوڑ دے۔

چنانچہ شباب نے جب ندی کے کنارے لہو میں لتھڑا ہوا پرندہ پڑا ہوا دیکھا، جو وسیم کی گولی کا نشانہ بنا تھا۔ اتنا ہی نہیں وسیم کی گولی سے ایک معصوم لڑکی بھی زخمی ہو گئی۔ اب یہ چاہتے ہیں کہ وہ اس بات کو چھپا کے رکھیں کہ گولی وسیم نے چلائی تھی۔ مگر ڈرامے کا نقطہ عروج اس وقت آ جاتا ہے جب شباب خود اس بات کا انکشاف کرتا ہے کہ برسوں پہلے میری گولی سے بھی اُسی طرح ایک عورت کی جان چلی گئی تھی، جسکی سزا ابھی تک مجھے مل رہی ہے۔ وسیم کو اپنی غلطی کا پورا احساس ہو جاتا ہے اور وہ باپ سے کہتا ہے۔

”میری زندگی اس سے محفوظ رہے گی۔ آپ نے کرب ناک زندگی گزاری۔ کیونکہ آپ نے جرم کو دل کی گہرائیوں میں دفن کرنے کی کوشش کی اور ہمیشہ کیلئے خمیر کی خلش میں مبتلا ہو گئے۔ اپنے لئے اور دوسروں کیلئے ایک مصیبت بن گئے۔ میں اپنا گناہ ہرگز نہیں چھپاؤں گا۔ میں خود کو قانون کے حوالے کر کے بتاؤں گا کہ لڑکی میری گولی سے زخمی ہوئی ہے۔“ ۸۰ اس طرح وہ خود سپردگی کرتے ہیں۔

یہ ڈراما دراصل ایک علامتی ڈراما ہے۔ یہاں ابابیل سے مراد وہ معصوم لوگ ہیں جو اکثر ظالم ہاتھوں کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اور بعد میں ان کی یہ معصومیت ظالموں کو چین سے زندگی گزارنے نہیں دیتی ہے۔ شباب زندگی میں خوش نہیں رہتا ہے۔ اس کا بیٹا پہلے انکی ایک نہ مانتا ہے۔ پھر جب وہ اپنے گناہوں کا اعتراف کرتا ہے تو بیٹا بھی اپنے گناہوں کو دھونے کیلئے قانون کے سامنے اپنے ہتھیار ڈالتا ہے۔ اس ڈرامے میں زبردست اندورنی کشش ہے اور ہر کردار جاندار ہے۔

میرزا ادیب نے بچوں کیلئے طویل ڈرامے، ریڈیائی ڈرامے، کتابی ڈرامے اور اسٹیج ڈرامے تخلیق کیے ہیں۔ چونکہ ڈرامے کی تکنیک سے وہ پوری طرح واقف تھے۔ ان کے ڈراموں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے بچوں کے روزمرہ مسائل کو بھی

موضوع بنایا ہے مگر اس خوب صورتی سے تاکہ بچے اکتاہٹ کا شکار نہ ہوں۔ انکے یہ ڈرامے پہلے مختلف رسائل میں شائع ہوئے اور پھر مقبولیت پا کر کتابی صورت میں بھی منظر عام پر آ گئے۔ مثلاً ”انعام“ کھلونا بکڈ پونی دہلی ۱۹۵۴ء اور ”آستانی جی“ بھی کھلونا بکڈ پونی دہلی ۱۹۵۶ء میں شائع ہوئے۔

پیش نظر ڈراما ”آستانی جی“ کو بچوں کی شوخ و شنگ فطرت کا عملی ترجمان کہا جاسکتا ہے۔ یہ ایک ایسا ڈراما ہے جس میں ایک نچی نجمہ آستانی بنتی ہے اور ڈرامے کے دیگر کردار راشد، حمید، ضیا، اور اقبال اسکے شاگردوں کا رول ادا کرتے ہیں۔ ڈرامے میں مصنف نے نفسیاتی پیچیدہ گیوں کی عکاسی بڑی چابکدستی سے کی ہے۔ اس یکباہی ڈرامے کا پلاٹ سادہ اور ہلکا پھلکا ہے۔

اس ڈرامے کا مرکزی کردار نجمہ ہے۔ اسکے ہتھ میں سب سے چھوٹا سیب آیا ہے جبکہ دوسرے بچوں کو بڑے بڑے سیب اور سنترے دیئے گئے ہیں۔ ذہانت سے کام لیتے ہوئے نجمہ ان بچوں کو ڈراما کھیلنے کیلئے آمادہ کرتی ہے اور خود آستانی کا رول ادا کرتے ہوئے بچوں کو سوالات میں الجھا کر ان کو پھسلا کر غائب ہو جاتی ہے۔ اس ڈرامے میں بچوں کی شراکتوں کا بیان اور کلاس روم کی منظر کشی قابل داد ہے۔ نجمہ کے آستانی بننے پر بچے اس سے مختلف سوالات کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

راشد:- (پڑھتے ہوئے) سورج نکل آیا۔ آستانی جی! سورج جب غروب ہوتا ہے تو کہاں جاتا ہے؟ نجمہ:- سورج غروب ہو کر آسمان کے پیچھے غائب ہو جاتا ہے۔ راشد:- آسمان کے پیچھے کیا ہے۔

نجمہ:- تم آگے پڑھو۔

راشد:- (آہستہ) آستانی جی کو خود بھی پتہ نہیں۔

نجمہ :- بکونہیں - ۵۱

غرض اس ڈرامے میں مکالمات کی برجستگی اور اختصار مصنف کے مہارت فن کا ثبوت بہ درجہ اتم موجود ہے۔

میرزا ادیب نے مقبول عام نظموں پر بھی ہتھمدہ ڈرامے تخلیق کیے ہیں ایک پہاڑ اور گلہری، وطن کی محبت، بادشاہ اور بلبل، کرے کے اندر ایک مقدمہ۔ ایسے کوتیس، وہ کون تھا، بگی کی گڑیا، قوم کی بیٹی، بادشاہ اور قاضی، باغ کا بھوت، پرچم، انصاف، بچوں کی عدالت، علاج، چاندی کا گل دان، نانی اماں کی عینک، لڈو جلیبی بن گیا، چور کون تھا، عرفان کے مہمان، ماں اور بیٹا، سب ٹھیک ہوا، دو گڑیاں وغیرہ وغیرہ مرزا ادیب کے لکھے ہوئے مقبول عام ڈرامے ہیں، جو کہ مقبول اکیڈمی لاہور کی وساطت زیور طبع سے آراستہ ہو کر منظر عام پر آ گئے۔

خواجہ احمد عباس (۱۹۸۷ء۔۔۔ ۱۹۱۴ء) کا تعلق براہ راست تھیٹر اور فلم کے ساتھ رہا۔ اسکے بیشتر ڈرامے اپنا (IPTA) میں کھیلے گئے اور پھر کتابی صورت میں بھی شائع ہوئے۔

”زبیدہ“ پہلی بار نیا سنسار ممبئی کی وساطت سے شائع ہوا۔ یہ پانچ ابواب پر مشتمل ایک مکمل ڈراما ہے۔ مصنف نے پیش نظر ڈرامے کے موضوع کا انتخاب وہی کیا، جو انھوں نے اس سے پہلے اپنی چند کہانیوں کیلئے کیا تھا، مطلب کہ وہ مسلم معاشرے میں پردے کی خلاف تھی۔ زبیدہ انھوں نے کیوں لکھا؟ اس ڈرامے کا اصلی محرک کون ہے؟ اسکے بارے میں وہ پیش لفظ میں رقم طراز ہیں:

”اس ڈرامے کو میں نے صرف لکھا ہے۔ تخلیق نہیں کیا۔ اس کا بنیادی کردار اور ڈرامائی عروج (کلائمکس) دونوں حقیقت پر مبنی ہیں۔ مالا بار کے ایک چھوٹے سے شہر

میں بیماری پھیلی شرفا اور سماج کے بڑے بڑے نیتا خدا کی مرضی اور بھگوان کی اچھا کہہ کر ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھے رہے۔ تب ایک پردہ دار خاتون کی غیریت قومی کو حرکت ہوئی۔ وہ چار دیواری سے باہر نکل آئی اور اپنے ہم شہریوں کو بیماری کی روک تھام کیلئے لکارا۔ ریلیف کمیٹی بنی اور باوجود مخالفت کے اس نے علاج معالجے اور شہر کی صفائی کا انتظام کیا۔ بیماری کا پھیلاؤ رک گیا۔ مگر جس جواں بہت خاتون نے یہ سب کیا۔ جان دے کر شہادت کا مرتبہ پایا۔ “۸۲

ڈراما ”زبیدہ“ مسلمانوں کے طبقہ شرفاء سے تعلق رکھنے والی ایک ایسی باہمت لڑکی کی درد بھری کہانی ہے جسے ایک قومی سانحہ نے اتنی روحانی اور اخلاقی قوت بخشی کہ وہ اپنے پورے خاندان میں برسوں سے مروج پردے کی رسم کو توڑ کر چار دیواری سے باہر آ کر لوگوں کی خدمت کیلئے اپنی جان کی بازی لگا دیتی ہے۔ زبیدہ کا جان کی بازی لگانے کا عزم ہی زیر تبصرہ ڈرامے کا اصل موضوع ہے۔

زیر بحث ڈرامے میں مرزا بیگ (جن کا تعلق شرفاء سے ہے) کی ریاست اب برائے نام رہ گئی ہے۔ انکے دیگر احباب حکیم بیدل، میر صاحب، لالہ جی اور خان صاحب ان ہی کے مختلف روپ ہیں۔ انکے بیٹے امجد علی اور منن میاں بھی ان ہی کے نقش قدم پر چلتے ہیں۔ زبیدہ کے والد حامد علی پڑھے لکھے شخص ہیں اور وہ انہیں اور ان کے ساتھیوں کو عقل سکھانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن جہالت کے اس فقار خانے میں ان کی آواز کون سنتا ہے۔ لڑکی کا باپ ہونے کے وجہ سے انہیں کھل کر جاہل بھی نہیں کہہ سکتے کیونکہ زبیدہ کی نسبت ان کے آوارہ مزاج اور لا آباالی بیٹے امجد بیگ سے طے ہو چکی ہے۔ اس ڈرامے میں مرزا احمد بیگ اپنی بیٹھک میں جنگ کے بارے میں تبصرہ بھی کر رہے ہیں۔ ڈرامے میں خاصی طوالت پیدا ہو گئی ہے مگر اسے مزاح کا عنصر بھی پیدا ہو جاتا ہے۔

زیرِ بحث ڈراما نہ صرف سماج میں مروج ناسور کے خلاف ایک زبردست احتجاج ہے بلکہ وہ سماج دشمن عناصر کا پردہ بھی فاش کرتا ہے۔ ڈراما نگار نے زبیدہ کے سماجی قیود سے باہر آنے، اسکے خدمتِ خلق میں ایک ہو کر جٹ جانے اور انجام کار اپنی جان قربان کر دینے سے ڈرامے میں المیہ کا تاثر پیدا کیا ہے۔

زبیدہ میں مکالمے کے تاثر کا سبب یہ ہے کہ اس کا موضوع مرکزی خیال کی وضاحت کرتے ہوئے ڈرامائی عمل کو آگے بڑھا کر نقطہ عروج تک لے جانے میں قاری کی معاونت کرتا ہے۔ اس ڈرامے کے سبھی کردار اپنی اپنی طبقاتی حیثیت اور تعلیمی استعداد کے مطابق ہی اظہار خیال کرتے ہیں، اس لیے ان کی گفتگو تاثر میں خاصہ اضافے کا باعث بنتی ہے۔ مرزا احمد بیگ اور ان کے دوستوں کے درمیان ہونے والی بات چیت ہمیں ان لوگوں کی جہالت کے بارے میں بھی بتا دیتی ہے جس سے اس ڈرامے کے مرکزی خیال سے بھی قاری کی توجہ نہیں ہٹتی۔

”یہ امرت ہے“ ایک نظریاتی یک بابی ڈراما ہے جس کا بنیادی موضوع یہ ہے کہ دنیا محنت کش طبقے ہی کے دم سے قائم ہے۔ عمل پیہم پر چونکہ اس دھرتی کی بنیاد ہے اور اس پر اسکے ارتقا کا دار و مدار ہے اسی لیے مزدور جو عمل پیہم اور جدوجہد مسلسل کی ایک علامت ہے لافانی ہے اور حیات دائمی پانے کیلئے اسے کسی امرت یا آبِ حیات کی ضرورت نہیں ہوتی۔ محنت ہی دراصل وہ امرت ہے جو انسان کو لافانی بنا دیتا ہے۔ ۵۳

اس ڈرامے میں ایک سائنس دان امرت بناتا ہے۔ اسکی ایک خوراک حاصل کرنے کیلئے اس کے پاس ایک فلمی اداکارہ آتی ہے تاکہ وہ حیات دائمی پا کر ہمیشہ کیلئے اپنے مداحوں کو اپنے حسن سے خوش کرتی رہے۔ ایک سامراجی سیاست دان آجاتا ہے، تاکہ وہ امر ہو کر دنیا کو سامراجی شکنجے میں اور بھی بُری طرح کس ڈالے۔ ہنر بھی یہ

آب حیات اس لئے مانگتا ہے تاکہ وہ دنیا کو گھٹیا قسم کی غیر آریائی نسلوں سے پاک کر دے۔ مذہب کے نام پر درپردہ بیچ بونے والے مذہبی رہنماؤں کا نمائندہ بھی یہ آب حیات چاہتا ہے۔

مگر تعجب کی بات یہ ہے کہ وہ سائنس دان امرت کی ایک خوراک ان میں سے کسی کو بھی دینے کیلئے تیار نہیں ہوتا ہے کیونکہ مزدور یہ پیشکش ٹھکرادیتا ہے، وہ اسلئے کیونکہ اس نے محنت کا آب حیات نوش کیا ہے۔ اس لئے امر ہونے کیلئے اسے کسی امرت کی ضرورت نہیں ہوتی ہے۔ موصوف مصنف نے زیرِ نظر ڈرامے میں فلمی اداکار کے کردار کو تخلیق کر کے اس حقیقت سے پردہ اٹھایا ہے کہ سرمائے اور محنت، جمہوریت اور سامراجیت اور اسکی زنجیروں میں جکڑے ہوئے عوام کے درمیان جدوجہد میں ملاپنڈت اور پادری تک شریک ہیں۔

”انناس اور اٹیم بم“ خواجہ احمد عباس کا ایک بانی ڈراما شاہراہ دہلی جون ۱۹۵۱ء میں شائع ہوا۔ یہ بھی ایک نظریاتی ڈراما ہے، جس میں مصنف کا نظریہ یہ ہے کہ سرمایہ دار طبقے نے اپنے تحفظ کیلئے پورے کرۂ ارض کو موت اور تباہی کے دہانے پر لا کر کھڑا کیا ہے، لیکن اس کے بنائے ہوئے اس عفریت نے اس کا اپنا امن و سکون بھی چھین لیا ہے۔ سینھ لکشی چند کے پاس کافی دھن دولت ہے، لیکن سکھ چین اور شانتی اُسے نصیب نہیں ہوتی، یہ اسلئے ہوا کیونکہ اس نے یہ دولت غلط طریقے سے حاصل کر لی ہے۔ اسکے سر پر موت کا بھوت سوار ہو گیا ہے وہ جی بھر کے کھانا کھاتا ہے، پھر اُونگھ جاتا ہے۔ اسی دوران نیم خوابیدہ حالت میں ریڈیو پر اٹیم بم کی تباہ کاریوں کا ذکر سن کر اسکے اندر خوف کا بھوت بیدار ہو جاتا ہے اور اس قدر دہشت زدہ کر دیتا ہے کہ خواب سے بیدار ہو کر اسے راج کا لایا ہوا انناس بھی اٹیم بم دکھائی دینے لگتا ہے۔ اتنا ہی نہیں، بلکہ وہ اپنی

لڑکی رجنی کی شادی بھی راج جیسے فلاح نو جوان سے طے کر دیتا ہے جسے وہ پہلے کئی بار نفی میں جواب دے چکا ہے۔ ۸۴

چند خامیوں کے باوجود یہ ڈراما دیر پا تاثر پیدا کرتا ہے۔ خواجہ احمد عباس نے دھرتی کے لال اور دُوبھیگے زمین دُورائے اپنا کیلئے لکھے ہیں دھرتی کے لال میں بنگال کے قحط کی عکاسی کی گئی ہے اور دُوبھیگے زمین میں چھوٹے کسانوں کے کرب اور ان کی زمین پر سرمایہ دار کا قبضہ بیان کیا گیا ہے۔

بٹوارے اور فسادات پر ان کے ایک اور ڈرامے ”میں کون ہوں“ کا بھی پتہ چلا ہے۔ اپٹانے ممبئی کے مزدور بستیوں میں یہ ڈراما کھیلا۔ گاندھی کے قتل پر عباس نے ”گاندھی جی اور غنڈہ“ کے عنوان سے ایک ڈراما لکھا۔ ”بارہ بجکر پانچ منٹ“ شاہراہ دہلی اگست ۱۹۴۰ کے شمارے میں پہلی بار شائع ہوا۔ ۸۵

اس ڈرامے میں یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ہمارے صحافیوں سے معاشرہ کیسی کیسی غلط فہم کی توقعات رکھتا ہے۔ سرمایہ داروں نے کیسے اس عظیم پیشے کو تجارت سمجھا ہے۔ جس سے ایک با اصول اور با ضمیر صحافی کیلئے کام چلانا کتنا مشکل بن گیا ہے۔ یہاں اخبار کا مالک بھی کسی حد تک اس بات کا ذمہ دار ہے۔ وہ ایڈیٹر کو حکم دیتا ہے کہ وہ اپنی اصول پرستی کو بالائے طاق رکھ کر اخبار میں مار دھاڑ، قتل و غارت، چوری چکاری و دیگر سستی خیز خبریں چھاپے۔ فیشن ایبل طبقے کی عورتوں کی خبریں، مس کلاک والا جیسے لوگوں کی روحانی صحت کا خیال رکھنے والا سوامی چھوٹا آنند اپنا بھاشن صفحہ اوّل پر چھپنا دیکھنا چاہتے ہیں۔ پرانے اور نئے کلچر کے نام نہاد ٹھیکیداروں کی کارکردگی، اخبار کے صفحات پر ہو۔

یہ ڈراما بہت ہی جاندار ہے اس میں وحدتِ تاثر برقرار رہتا ہے۔ الغرض، صحافی، افسانہ

نگار ناول نگار کی طرح خواجہ احمد عباس ایک اچھے ڈراما نگار بھی تھے مگر بد قسمتی سے وہ ترقی پسندی یا احتجاج سے باہر نہیں نکلے۔ ۵۶-۵۷

عصمت چغتائی (۱۹۹۱-۱۹۱۵)

اُردو بلکشن کی دنیا میں عصمت چغتائی کا نام جس قدر مقبول ہوا ہے اُسی قدر بدنام بھی ہے مگر عصمت کے فنکار ہونے میں کوئی دُور رائیں نہیں ہو سکتی۔ عصمت چغتائی کے فکر و فن کی عظمت کا راز ان کی بے ریا اور بے باک حقیقت نگاری، تحلیل نفسی، پلاٹ سازی اور کردار نگاری کے فنکارانہ شعور اور سنگفتہ اسلوب بیان میں مضمر ہے۔ وہ سماج کے کچلے ہوئے طبقے کے ساتھ انتہائی ہمدردی رکھتی تھیں لیکن ان کی بے رحم حقیقت نگاری اس طبقے کے اخلاقی انحطاط کو انتہائی غیر جانب دہری کے ساتھ نمایاں کرتی ہیں۔

عصمت چغتائی کے ادبی کارناموں میں ۱۱ افسانوں کے مجموعے انا و لیس ۱۵ خود نوشت مضامین (سوانحی) کاغذی پیرہن، دُور پورتا، ۱۴ انٹرویو، ڈراموں کا ایک مجموعہ فساد اور ۱۵ فلمی کہانیاں قابل ذکر ہیں۔ ۵۸

عصمت چغتائی کا ڈراما ”دھانی بانگس“ کافی مقبول ہوا ہے۔ اس میں ۱۹۴۷ء کے ہندو مسلم فسادات کے خونچکاں مناظر پیش کئے گئے ہیں۔ برج نرائن اور حامد علی کے کردار اختصار کے ساتھ پیش کئے گئے ہیں جن میں بے حد دوستی ہوتی ہے۔ فساد میں عائشہ کا بیٹا خورشید اور روپا کا بیٹا سورج بے دردی سے قتل کیا جاتا ہے۔ ”سانپ“، عصمت چغتائی کا ایک مشہور یکبابی ڈراما ہے۔ جس کے کرداروں میں (۱) رفیقہ اسکا بھائی (۲) سید (۳) ان کا نوکر (۴) خالدہ رفیقہ کی سہیلی (۵) غفار رفیقہ کا ایک عاشق

(۶) ظفر رفیقہ کا دوسرا عاشق ہوتے ہیں۔

یہ ایک رومانی طریقہ ڈراما ہے جس میں عورت کے اس روپ کو دکھانے کی کوشش کی

کچھ بھی سنتے کیلئے تیار نہیں ہوتا ہے۔ ظفر غفار سے کہتے ہیں کہ کیا تم نے رفیقہ سے شادی کے بارے کبھی پوچھا ہے۔ اس پر غفار اسے کہتے ہیں کہ ایک دفعہ مجھ سے یہ غلطی ہو گئی تھی۔ پھر جب سید ظفر کو رفیقہ سے شادی کرنے کے بارے میں پوچھتا ہے۔ غفار اب بھی اسے سچے دل سے چاہتا ہے اور اسکے ہاتھوں مرنا بھی اپنی خوش نصیبی سمجھتا ہے۔ پھر جب اُسے اس بات کا پورا یقین ہو جاتا ہے کہ رفیقہ اب ظفر سے ہی شادی کرے گی تو وہ جانے کی کوشش کرتا ہے مگر رفیقہ اپنے پاس لیکر مذاق میں کہتی ہے۔

”رفیقہ:- ہاں پھر اب میں نے فیصلہ کر لیا۔۔۔۔۔ شادی کرنے کے بعد میں فوراً تمہیں گودلوں گی۔ کیوں ظفر!“ یہ سن کر غفار کے جسم کو دھچکے سا محسوس ہوتا ہے اور وہ ”سانپ“ کہہ اٹھتا ہے۔ اسکے ساتھ ہی ظفر بھی مردہ آواز میں سانپ!!! شور مچاتا ہے۔ دراصل یہ ایک علامتی ڈراما ہے جس میں کہا گیا ہے کہ عورت پر کوئی بھروسہ نہیں ہے۔

عصمت چغتائی کا ایک اہم ڈراما ”دوزخ“ کے عنوان سے ”سورِ اُلا“ ہور میں شائع ہوا۔ یہ ڈراما دو ایکٹوں پر مشتمل ہے جس میں دو مرکزی کرداروں نولاسی خانم اور عمدہ خانم کے ارد گرد کہانی گھومتی ہے۔ یہ دونوں عورتیں لاوارث کم عقل بڑھیاں ہیں جن کا اس دنیا میں کوئی نہیں ہوتا ہے۔ وہ مکمل والوں کے رحم و کرم پر چلتی ہیں۔ دونوں کی زبان ہمیشہ قینچی کی طرح چلتی ہے۔ دونوں دنیا کی خوشیوں سے دُور رہ کر ہمیشہ ایک دوسرے کا دماغ چاہتی ہیں۔ کبھی دنوں میں بنتی ہے اور کبھی بگڑتی ہے، پھر بھی وہ ایک دوسرے کے سہارے جیتی ہیں۔ ان کے علاوہ ڈرامے میں خیر النساء ایک چالیس پناہ سال کی مطلب پرست عورت بھی ہے۔ جو عمدہ خانم کی بھانجی ہے۔ لہذا ایک چار پانچ سال کا بچہ ہے۔ وہ بے چارہ ابھی زندگی کے مسائل سے دُور اور ان بوڑھیوں کیلئے ایک نئی

زندگی کا پیغام ہے۔ ڈرامے میں بہو یعنی للا کی ماں بھی ہے۔ اُسے ان بوڑھیوں سے نہ سرمارنے کی فرصت ہے اور نہ شوق مگر پھر بھی دونوں اسکو نہیں چھوڑتی ہیں۔

متذکرہ ڈرامے کو ایک ہی سیٹ پر کھیلا جاسکتا ہے۔ دونوں ایکٹوں میں معمولی سا وقفہ ہے۔ اس ڈرامے کے چھوٹے چھوٹے اور برجستہ مکالمات ہیں۔ مگر پلاٹ میں کوئی خاص ارتقا نہیں ہوتا ہے۔ یہاں مصنفہ نے ان بوڑھیوں کے ذریعے ان کی نفسیات بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ ساتھ ہی انکے ذریعے عورتوں کے بہت سے مسائل پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ انسانی جذبات کا بیان بھی اس میں ہمیں ملتا ہے۔ ملاحظہ کیجئے اس ڈرامے کے یہ چند مکالمے:

”نولاسی:- سوچ رہی ہوں میں نے سدا تمہارے احسانوں کا اُلٹا ہی بدلہ دیا۔ یاد ہے۔ پچھلے جاڑوں میں جو گردے کا درد اٹھا۔ تم نہ ہوتیں تو تڑپ تڑپ کے مرجاتی۔ کوئی حلق میں پانی بھی چوانے والا نہ ہوتا۔ تم نے میری کیسی کیسی خدمت کی۔ عمدہ:- (ٹالنے کو) اُوئی، اس میں خدمت کی کیا بات ہوئی۔ انسان ہی انسان کے دکھ درد میں کام آوے ہے۔ مجھے جو تین مہینے جوڑی کا بخار آیا تھا۔ ہڈیاں تک پکھلی جاویں تھیں۔ تم ہی نے میرا گو موت کیا۔

نولاسی:- پر اب سے نہیں ہمیشہ سے تم میری دیکھ بھال کیا کرتی۔ تمہیں یاد ہے۔ جب شبیر پیدا ہوا تھا۔ اللہ! کیا درد تھے جیسے کوئی آرا چلا رہا ہو۔

عمدہ:- (پیارے) پہلوئی کا تھانا۔ لوٹو یا کی دفعہ اتنا نہیں ہوا۔“ ۹۰

عصمت کے ہاں جو عورت دکھائی دیتی ہے وہ بنیادی طور پر عورت کے ”منفی روپ“ کی علم بردار ہونے کے باعث اخلاقی بندشوں اور زنجیروں کو توڑنے پر مائل ہے۔ ۹۱

بیدی کے ڈراموں کا پہلا مجموعہ ”بے جان چیزیں“ کے عنوان سے پہلی مرتبہ ۱۹۴۳ء میں بیچ دریا لاہور سے شائع ہوا۔ جسکا سائز جیبی تھا اور لمبائی ۱۵.۱۲ انچ۔

چوڑائی ۴ انچ لگ بھگ۔ اس مجموعے میں چھ ڈرامے شامل تھے۔ ۱۔ کار کی شادی ۲۔ ایک عورت کی نہ۔ ۳۔ روح انسانی ۴۔ اب تو گھبرا کے۔ ۵۔ بے جان چیزیں اور ۶۔ خواجہ سرا۔

ان کے ڈراموں کا دوسرا مجموعہ ”ساتھ کھیل“ کے عنوان سے پہلی بار ۱۹۴۶ء میں سنگم پبلشرز لیٹڈ لاہور سے بیدی نے خود شائع کیا تھا۔ اس میں شامل ڈراموں کی ترتیب اس طرح تھی ۱۔ خواجہ سرا ۲۔ چانکیہ ۳۔ تلچٹ ۴۔ نقل مکانی ۵۔ آج ۶۔ رخشندہ ۷۔ پاؤں کی موج

البتہ بیدی کے ڈرامے اس وقت مقبول عام ہو گئے جب ان کا دوسرا مجموعہ ”ساتھ کھیل“ مکتبہ جامعہ لیٹڈ دہلی کی وساطت سے منظر عام پر آ گیا۔ کتاب پر اشاعت کی تاریخ (پہلی بار) جون ۱۹۸۱ء اور تعداد ایک ہزار ۴۴ ڈرامے پاؤں کی موج کا عنوان پہلے کی طرح ”ایک عورت کی نہ“ ہی رکھا گیا اور خواجہ سرا کو بھی اس مجموعے میں دوبارہ شامل کیا گیا ہے۔ اس طرح اب بیدی کے کل ڈراموں کی تعداد ۱۱ بنتی ہے۔ ان میں سے کچھ تفریحی ہیں کچھ سنجیدہ اور کچھ تجرباتی ڈراموں کے زمرے میں شمار کیے جاتے ہیں۔

وارث علوی صاحب ان کے ڈراموں کے بارے میں لکھتے ہیں کہ کم ہی ڈرامے ایسے ہیں، جو وقت کی دست برد سے بچ گئے ہیں ورنہ زیادہ تر ایسے ہیں، جو اپنی دلچسپی کھو چکے ہیں۔ مثلاً ”کار کی شادی“ اب تو گھبرا کے، بیجان چیزیں، ایسے ڈرامے ہیں جن کا

موضوع اور اظہار دونوں فرسودہ ہو چکے ہیں - ۹۲

بیدی کے پہلے مجموعے میں شامل ڈرامے ”کار کی شادی“ کو اگر موجودہ سماجی حالات کے تناظر میں دیکھا جائے تو اس کا موضوع آج بھی اپنے اندر دلکشی رکھتا ہے۔ کیونکہ مادیت کا بھوت ہم پر اس قدر سوار ہو چکا ہے کہ ہم نے سب کچھ اسی کے حوالے کر دیا ہے۔ ڈراما ’بے جان چیزیں‘ اس مجموعے میں شامل سب سے جاندار ایک سماجی طریقہ ہے۔ جس کا موضوع بیدی نے ایک گھریلو مسئلہ بن لیا ہے۔ یہ ڈراما پانچ منظروں پر مشتمل ہے - ۹۳

اس ڈرامے میں بظاہر تو کوئی ایسا واقعہ نہیں ہے جو غیر معمولی ہو بلکہ گھریلو زندگی کا ایک ایسا واقعہ پیش کیا گیا جو ہر گھر میں واقع ہو سکتا ہے۔ بیدی نے اس معمولی واقعہ کو سنجیدگی سے پیش کر کے اپنی فنکارانہ چابکدستی کا ثبوت دیا ہے۔ ڈراما نگار نے اس ڈرامے میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ہماری زندگی میں ایسی بے جان چیزوں کو کتنی اہمیت ہے جو بظاہر ضرور بے جان ہوتے ہیں مگر ہمیں انہیں کسی بھی حالت میں نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ جیسا کہ کہا جاتا ہے کہ ایک معمولی سا کنکر بھی ایک بڑے تالاب میں ارتعاش پیدا کرتا ہے اسی طرح کوئی معمولی سا واقعہ میاں بیوی کے عظیم رشتے میں فتنہ پیدا کر سکتا ہے۔ اگر ہم وقت پر سوچ اور سمجھ سے کام نہ لیں گے اور جذبات میں آکر بہک جائیں تو اسکے بہت سے خطرات ہو سکتے ہیں۔ ایک چنگاری پورے گھر کو آگ لگا سکتی ہے، اسلئے ہمارے لئے ناگزیر بنتا ہے کہ ہم معمولی بے جان چیزوں کو بے جان نہ سمجھیں گے۔ انہیں اپنی اہمیت دیں گے۔ راجندر سنگھ بیدی کے دوسرے اور اہم ڈراما مجموعے سات کھیل کا پہلا ڈراما ”خواجہ سرا“ چار مناظر پر مشتمل ہے اور اس کا وقت زوالِ مظہر خاندان دکھایا گیا ہے۔ ڈرامے کی ہیروین کاوشہ (اردو بیگنی) ایک خوبصورت جوان سال کنیز ہوتی ہے۔ اسکے ساتھ بہ یک وقت دو جوان قباد (معمولی غریب آدمی) اور

مرزا کو چک سلطان (نواب ثالث زمانی بیگم کا چھوٹا بھائی) محبت کرنے لگتے ہیں۔ کو چک سازش کر کے قباد کو اس کی مردانگی سے محروم کر دیتا ہے اور اسے محل میں خواجہ سرا کے طور پر بھیج دیتا ہے۔ وہ رضا مندی کے ساتھ محل میں چلا جاتا ہے تاکہ وہاں وہ اپنی محبوبہ کا شفعہ کی قربت حاصل کر سکے گا پھر وہاں رہ کر وہ ایک دوسرے کے قریب رہتے ہیں۔ ڈرامے میں تصادم اس وقت پیدا ہوتا ہے جب محل میں مرزا کو چک قباد کو مارنے دوڑتا ہے۔ وہاں کا شفعہ اسے پچا لیتی ہے۔ آخر کار کا شفعہ دونوں کے ہاتھوں سے نکل جاتی ہے اور وہ سردار قویش کے ساتھ تاجوڑ کر بھاگ جاتی ہے۔

بیدی نے مذکورہ ڈرامے میں محبت کے جذبے اور اس میں مرد و زن کی جنسی اہلیت کی اہمیت کو زبردست فن کارانہ چابک دستی کے ساتھ اپنی گرفت میں لے لیا ہے۔ کا شفعہ کے کردار کے ذریعے یہ پہلو بھی منکشف کیا گیا ہے کہ عورت کو جب اپنے بارے میں اپنے آپ فیصلہ کرنے کی سہولیت اور اختیار حاصل ہوتا ہے تو وہ اپنے جنسی جذبوں کی بنا پر ہی فیصلے کرتی ہے بقول سگمنڈ فرائیڈ کے:-

Sexual life comprises the function of obtaining pleasure from Zones of the body - a function which is subsequently brought into the service of that reproduction. 94

اس بات کا اشارہ ہمیں ننھی بیگم کے اس مکالمے سے ملتا ہے۔

”ننھی بیگم: پہنچ گئی۔ محل کی عزت و افتخار کو لات مار گئی۔ ایسے محلوں کی دیواریں راہ میں حائل نہیں ہو سکتیں۔ اس نے سردار قویش کو صرف ایک دو بار دیکھا اور معا اس کے دماغ نے فیصلہ کر لیا کہ اس کے مقدر میں جو بچہ لکھا ہے قویش سردار اس کا باپ ہوگا۔“ 95

کا شفعہ یا عورتوں کے اس جذبے کی ترجمانی بیدی نے شاہی طبیب سے بھی کروائی ہے، جس میں وہ واضح طور پر کہتے ہیں کہ عورت اور مرد کی محبت میں جنسی جذبے کو نمایاں حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ اس جذبے کی تسکین کے بغیر محبت اپنی ارفع ترین

معنویت حاصل نہیں کر سکتی کیونکہ جنسی جذبہ ایک حیاتیاتی جذبہ ہے۔ پھر سول یہاں یہاں بھرتا ہے کہ اگرچہ اب قباد کا شفعہ کے اہل نہ تھا تو کو چک کو کیوں ٹھکرایا گیا۔ اس بارے میں ثالث زمانی کا یہ مکالمہ پیش خدمت ہے۔

”ثالث زمانی:- ان سب باتوں کو میں اچھی طرح جانتی ہوں۔ کو چک میاں! کا شفعہ خواجہ سرا قباد اور تم سے بیک وقت محبت بھی کرتی ہے اور نفرت بھی۔ خواجہ سرا قباد کی قربانی کی وہ معترف ہے لیکن قباد کا شفعہ کی محبت کا اہل نہیں۔ تم اس کی محبت کے اہل ہو لیکن خواجہ قباد کے ساتھ جو کچھ تم نے کیا وہ کا شفعہ کے دل سے دھوئے نہیں دھلے گا۔“ ۹۶

اس سے یہاں ایک اور بات کا بھی پتہ چلتا ہے کہ عورت اپنی نفرت پر کس قدر اٹل رہتی ہے۔ ڈرامے کے آخر میں خواجہ سرا کا یہ مکالمہ جب اسے ثالث زمانی کا شفعہ کے چلے جانی کی خبر دیتی ہے۔

”قباد:- (مکمل خواجہ سرا یا نہ انداز میں) آئے ہائے بیگم۔ قربان جاؤں۔ اتنی سی بات کے پیچھے اب مرتھوڑے ای جائے ہے آدمی۔ جینا بھی تو مقدم ہے۔۔۔“ ۹۷

اس بات کا بین ثبوت یہ ہے کہ مرد کی محبت کے پیچھے بھی جنسی جذبہ کا رفرما ہوتا ہے۔ اب چونکہ قباد مرد نہ رہا تو وہ کا شفعہ کیلئے جان کی بازی کیسے اور کیوں لگا سکتے ہیں۔

مجموعے کے دوسرے ڈرامے ”چانکیہ“ میں مور یہ خاندان کا عہد عروج کو زمانہ وقوع بنایا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں بیدی نے اس حقیقت کو بیان کیا ہے کہ محبت کا سچا جذبہ اقتدار سلطنت اور مادی آسائشوں سے نہایت ارفع اور بلند ہے۔

اسی طرح تیسرے ڈرامے ”تلخٹ“ میں بیدی نے اس حقیقت کی توضیح کی ہے کہ ہر کسی عورت کی کایا میں ماں کا بسیرا ہوتا ہے اور وہ اپنی اس صفت کو بہر حال باقی و جاری

رکھنا چاہتی ہے۔

سات کھیل کا اہم ڈراما ”نقل مکانی“ ہے جو کہ کئی بار شائع ہو گیا ہے اور اتنا مقبول ہوا کہ اس پر بیدی نے ایک فلم بھی بنائی ہے اس کا موضوع تو روایتی ہے مگر پھر بھی اسے اردو کے بہترین ڈراموں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ اس ڈرامے میں نفیس اور اسکی بیوی عذرا شادی کے بعد مکان کی تلاش میں سرگرداں رہا کر کے آخر کار ایسے مکان کو کرایہ پر لیتے ہیں۔ جہاں پہلے ایک طوائف شادو رہا کرتی تھی۔ یہ باتیں ان پر آہستہ آہستہ منکشف ہوجاتی ہیں۔ دراصل بیدی نے اس ڈرامے کے ذریعے یہی باور کرانا چاہتے ہیں کہ خارجی حالات اور سماجی صورت حال کس طرح آدمی کے باطن پر اپنا تسلط قائم کرتے ہیں۔ بیدی نے یہاں ہماری سوسائٹی پر طنز کے تیر بر سائے ہیں کہ کیسے اس ماحول میں رہ کر وہ شریف لوگ بھی گھل مل گئے ہیں۔ اس مسئلے کے پیش نظر یہاں ضمنا یہ عرض کیا جاسکتا ہے کہ ماہرین سماجیات کا ماننا ہے کہ سماج کو ہدف تنقید تو بنایا جاسکتا ہے لیکن اس کا اثر ہمیشہ اس پر منفی پڑ جاتا ہے۔ ۹۸

بیدی کا دلچسپ ڈراما ”رخشدہ“ بھی ہے۔ اس ڈرامے میں جس قدر خوبیاں ہیں ٹھیک قدر اسکی تکنیک میں بڑی بڑی خامیاں بھی نظر آتی ہیں۔ دراصل بیدی نے اس ڈرامے کیلئے جو بھی موضوع چنا ہے وہ بالکل موزوں ہے، اگر بیدی چاہتے تو یہ ڈراما طربیہ پر اپنے انجام کو پہنچتا۔ صرف اس ڈرامے میں ”آپ“ یعنی رخشدہ کے شوہر کو آخر میں ظاہر ہونا تھا۔ اگر بیدی اس ڈرامے کو شوہر کے انتظار کی کیفیت کو حقیقت پسندانہ سطح ہی پر بیان کرتے اور اسے جدائی اور انتظار کے لمحات میں وہ شدت پیدا کی جاتی کہ اس میں روح کی ازلی جدائی کا رنگ پیدا ہو جاتا؛ اسکے برعکس ہوا یہ کہ ڈرامے میں روحانیت

نفسیات کو مغلوب کر کے اپنی جلوہ فروشی کرتی نظر آتی ہے۔ شوہر کے انتظار میں مضطرب
 رخشندہ کا روحانی کشف کے مقامات میں داخل ہوتا ڈرامائی طریقوں کے خلاف جاتا
 ہے۔ نہ جانے بیدتی صاحب نے کیوں اس ڈرامے میں رخشندہ سے مکالموں میں پیچیدہ
 نثری نظمیں کہلوائیں؟

خیر اس ڈرامے پر غور کرنے کو بعد میں بیدتی کے ناول ”ایک چادر میلی سی“ کا وہ مکالمہ بھی
 یاد آتا ہے جو تلوکار آنو کو مخاطب کر کے بولتا ہے۔

”مرگی۔ جو ہر عورت کو پڑتی ہے۔۔۔ رات تجھے بھی تو پڑی تھی۔۔۔ اور جس کا

علاج جوتا ہے“ ۹۹

بیدتی کے ناول افسانوں اور ڈراموں کے حوالے سے وقار عظیم کا کہنا ہے کہ بیدتی نے
 عورت کو اپنے اعصاب پر سوار نہیں کیا۔ پھر بھی اسکے متعلق جو کچھ کہا جاسکتا ہے۔ کہا ہے
 اور لطیف شاعرانہ انداز میں کہا ہے۔ ۱۰۰

اسی سلسلے کی ایک کڑی ”رخشندہ“ بھی ہے۔ اس ڈرامے میں ایک جذباتی عورت کے
 دیلے عورت کی اُس خواہش تحفظ اور خواہش تکمیل و ارتقاء کو ایک فن پارے کی شکل
 دے دی گئی ہے جسکی بنا پر وہ اپنے ذریعہ تکمیل یعنی مرد کو حاصل کرنا چاہتی ہے جسکے بنا
 اسکی زندگی ادھوری ہے۔ رخشندہ کے جنسی جذبات کو واضح کرنے میں بیدتی صاحب کسی
 قدر پیچھے نہیں رہے۔ راجندر پال صاحب جنسی حقیقت نگاری کے متعلق لکھتے ہیں۔

”After Freud declared sex to be the basic human instinct, they (the modern
 novelists) felt relationships in the light of his discoveries.“ 101

اس تناظر میں اگر دیکھا جائے بیدتی نے یہاں نہ صرف رخشندہ کا کردار پیش کر کے
 عورتوں کی اس نفسیات کو ابھارا ہے بلکہ باقی نسوانی کرداروں میں بھی ایک طرح کے
 ہی جذبات واضح طور پر دکھانے کی کوشش کی ہے۔ رخشندہ کے دروازے پر آنے سے

آپا بھی ناراض ہو جاتی ہے اور وہ اپنے کمرے کا دروازہ بند کر کے اپنے پریمی کی باہوں میں کھو جاتی ہے۔ پھر رخشندہ مایوس ہو کر اپنے بھائی جان اور بھابی کے کمرے کا دروازہ کھٹکھٹاتی ہے۔ اسکی بھابھ کا کافی دیر بعد دروازہ کھولتی ہے، کیونکہ وہ اپنے شوہر کے ساتھ لطف اندوز لمحات گزار رہی تھی۔ پھر رخشندہ اپنی بھابھ سے کہتی ہے کہ جب بھائی جان دیر تک نہیں آتے تو کیا تمہاری نگاہیں دروازے کی طرف دیکھتے دیکھتے پتھر آنے نہیں لگتیں۔ کیا تمہیں ہر حرکت میں صدیوں سے ایک مانوس آہٹ نہیں سنائی دیتی۔؟

پھر بھابی جواب دیتی ہیں:

بھائی مشکل ہی سے کوئی عورت ہوگی جو اپنے خاوند کی اس بے اعتنائی کو دیکھ کر چپ رہے۔ عورتیں ہمیشہ اس بات سے خفا ہوتی ہیں۔ لیکن سوچو تو سہمی یہی ایک لطیف بنیاد ہے جس پر حبیب و محبوب کی محبت کا محل کھڑا ہے، ہاتھ پاؤ اور تمہیں محبوب مل جائے۔ تو روح کی مقدس آگ ہمیشہ کیلئے خاموش ہو جاتی ہے۔ ۱۰۲

اس مجموعے کا آخری ڈراما ”ایک عورت کی نہ“ ایک منظر پر مشتمل شاندار طرہ ہے۔ اس میں صرف چار کردار ہیں۔ ہر دے ناتھ تیواڑی کو مزگیتا (جو کہ مقامی گریٹر کالج کی پروفیسر اور تیواڑی کی مدح ہوتی ہیں) میں دلچسپی ہوتی ہے۔ مگر وہ اپنے دوست مدن سے کہتا ہے۔

تیواڑی:- عام طور پر ہوتا ہے۔ تمہیں بائزن کا وہ مصرع یاد ہے۔

And whispering..... "I shall Never conseni-consented" 103

کہتی تھی نہ مانوں گی ہر مان گئی۔ نائک میں دایہ کا کردار بہت اچھا رہا ہے۔ اس ڈرامے میں بیدی نے شادی شدہ مرد و عورت کی نفسیات کو دکھانے کی کامیاب کوشش

کی ہے کہ وہ کیوں ہمیشہ ایک دوسرے پر شک کرتے رہتے ہیں۔ ایسے مرض کے بارے میں کشور ناہید بھی لکھتی ہیں۔

”اگر شوہر کسی سے بھی ازراہ لطف بات کرتے تو بیوی اسے حق تلفی سمجھنے لگتی ہے، بالکل اسی طرح کہ شوہر کسی اچھی ہمسائی کے گھر آنا جانا شروع کر دے تو بیوی اس کا انڈر ویر تک چیک کر لے گی“ ۱۰۴

راجندر سنگھ بیدی کے ڈرامے سماجی معنویت کے لحاظ سے اہم اور حقیقت نگاری کا ایک اچھا خاصا نمونہ پیش کرتے ہیں۔ اکثر ڈراموں کا موضوع سماجی نا برابری، غیر یکسانیت اور استحصال ہے۔ انہوں نے اپنی ذاتی شخصیت کو اکثر تحریکوں سے دور رکھنے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے سماج کے نچلے اور متوسط طبقے کی زندگی کے چند پہلوؤں کو پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ انہوں نے اپنے ڈراموں میں زندگی کے مختلف رنگوں کو بھرنے کی کوشش کی۔ انکے بارے میں اکثر کہا جاتا ہے کہ انہوں نے جو کچھ لکھا ہے۔ بہت ہی سوچ سمجھ کر لکھا ہے۔ یہی حال انکے ڈراموں کا بھی ہے، اگرچہ انہوں نے اپنے افسانوں و ناولٹ کی طرح بہت کم ڈرامے لکھے ہیں۔ مگر یہی چند ڈرامے انہیں اچھے خاصے ڈراما نگاروں کی صف میں لا کر کھڑا کر دیتے ہیں۔

کرنا ر سنگھ دگل (پیدائش ۱۹۱۷ء)

دگل راو پٹنڈی میں پیدا ہوئے اور انہوں نے انگریزی ادب میں ایم۔ اے کیا۔ آل انڈیا ریڈیو میں پہلے کام کیا۔ پھر NBT انڈیا کے سکرٹری ہوئے۔ پنجابی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی لکھتے رہے انکے ڈرامے اوپر کی منزل (جو ایک مجموعے کا عنوان بھی ہے) اور ”امانت“ فنی اور تکنیکی اعتبار سے ڈرامے بالکل نہیں ہیں، البتہ یہ دونوں مسلسل آزاد نظمیں ہیں۔ ان میں راوی آزاد نظم کی صورت میں اپنی اپنی روایت سناتا ہے۔

باقی کردار کچھ نہیں بولتے ہیں۔ ہم مکالمہ کس کو کہیں گے؟ ایسا لگتا ہے کہ دگل صاحب نے یہ دونوں ڈرامے برسوں پہلے کی فلم ”یادیں“ سے متاثر ہو کر لکھے ہیں۔

’اوپر کی منزل‘ میں پہلے نوکر کی پشت دکھائی جاتی ہے۔ پردہ اٹھتے ہی وہ غائب ہو جاتا ہے، پھر مرد اسٹیج پر نمودار ہو کر اپنی بیوی کی یادوں کو آزاد نظم کی صورت میں دہراتا ہے جو بیوی اسے چھوڑ کر چلی گئی تھی۔ اسی طرح ”امانت“ میں ایک نوجوان لڑکی بستر مرگ پر پڑی ہوئی ہے۔ پلنگ کے گرد خاندان کے لوگ خاموش کھڑے ہیں۔ ”امانت“ ایک ایسی لڑکی کا داستان ہے جسکو شباب کے بدلے موت آ جاتی ہے۔ وہ بن کھلے ہی مڑ جھا جاتی ہے۔ مرتے وقت اس نے اپنے جن جذبات کا اظہار کیا ہے۔ ان کی تصویر ہماری آنکھوں کے سامنے گھومنے لگتی ہے اور اس وقت صرف موت کا تصور ہی باقی رہ جاتا ہے۔ آخر کار اسکی موت آجھ جاتی اور خاندان کے لوگ پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتے ہیں۔ اس ڈرامے میں لڑکی موت کی کر بنا کی سے تڑپ رہی ہے۔ بیچ بیچ میں اسٹیج پر اسکا باپ و دیگر لوگ بھی آتے جاتے ہیں مگر ان میں کوئی کچھ بولتا نہیں۔ ان کا دوسرا مشہور ڈراما ”اوپر کی منزل“ ہے۔ جسمیں ”مونو لاگ“ کے ذریعہ ایک شوہر کی جذباتی کیفیت بیان کی گئی ہے جسکی بیوی اپنے محبوب کو الوداع کہنے اسٹیشن گئی ہے۔ وہ شوہر اپنی بیوی کی بے وفائی سے سخت تڑپ اٹھتا ہے۔ پھر خوش بھی اس بات پر ہوتا ہے کہ اسکا رقیب میدان جنگ میں ہار رہا ہے۔ جنگ کے میدان سے کوئی واپس نہیں آتا ہے۔ اس خوشی میں وہ ہنستا ہے۔ اپنی بیوی اور انکے تعلقات پر، مگر پھر بھی اسے اپنی بیوی کی محبت یاد آ جاتی ہے۔ ساتھ ہی اسے اپنی بے وفائی بھی یاد آ جاتی ہے۔

بچوں کی آہٹ، بیوی کی اُداسی سے اسکا دل موم جاتا ہے اب وہ سنگ دل نہیں رہتا ہے۔ وہ اسے قبول کر لیتا ہے۔

مصنف نے اوپر کی منزل کی ابتدا میں اس جذباتی دھارے کو توانائی بخشی ہے، جو اس ڈرامے کے بنیادی جذبے سے تعلق رکھتا ہے۔ اس میں ہیر و مختلف حالتوں میں بار بار اس بات کو دہراتا ہے ”میم صاحبہ اسٹیشن گئی ہے۔۔۔۔۔“ اور اس طرح سامعین یا قارئین مرد کی اندرونی کش مکش اور تڑپ کا راز جان جاتے ہیں۔ پھر اس کے من میں بہت سے سوالات ابھرتے ہیں۔ اس اندرونی تصادم میں وہ ماضی و حال کے درمیان گھومتا رہتا ہے۔ چکر کھاتا ہے۔ اس طرح اسکے ماضی کی خوش گوار یادیں اور حال کی تلخیاں ہماری، دلچسپی کو اور بڑھادیتی ہیں۔ یہاں مرد کا حال دیکھئے۔

”آج ڈیڑھ برس ہو گیا ہے۔

مجھے ایسا لگتا ہے۔

جیسے میں کسی دیرانے میں بھٹک رہا ہوں۔

بیڑ ہیں جن پر پتے نہیں۔

دھوپ ہے جس میں گرمی نہیں۔

ٹھنڈ، ٹھنڈ، ٹھنڈ۔ ‘‘ ۱۰۵

یہ مرد چونکہ شکی مزاج کہے اور ماضی میں جب ایک فوجی انکے ہاں پڑوس میں آیا تھا۔

”پھر بھی وہ سوچتے ہیں۔ کھڑکی میں نے بند کر لی۔

اور مجھے اپنے سونے کا کمرہ ایسا لگا۔

جیسے سنگار کی دھیمی دھیمی خوشبو سے بھر گیا ہو۔

اسی شام وہ سنگار میز کے سامنے کھڑی تھی۔

دبے پیر پیچھے سے آکر میں نے اسے چوما (وہ اب بھی اپنی بیوی کو کہتا ہے) میں تجھے

لاکھ پانیوں میں دھولوں گا تو آ جا۔

تو آ جا۔

تو آ جا۔ ‘‘ ۱۰۶

الغرض کرتار سنگھ دگل نے اس ڈرامائی مونو لاگ میں ہر طرح کی دلچسپی کو برقرار رکھنے کیلئے فن کے جوہر دکھائے ہیں۔ اسی بدولت سے ڈاکٹر اخلاق اثر اس کے متعلق لکھتے ہیں۔ ‘‘ یادوں، ماضی کی جھلکیوں، حال کی تلخیوں سے ڈرامائی مونو لاگ میں کرب در داور غم کو ابھارا ہے اور جذبات نگاری، منظر نگاری، سراپا نگاری، اور جزئیات نگاری سے ریڈیو ڈرامائی مونو لاگ کے تخیل کو تھوڑا اور تحریک کی دولت بخشی ہے۔ ‘‘ ۱۰۷

المیہ لکھتے وقت دگل ایک کامیاب فنکار نظر آتے ہیں لیکن طریقہ ڈرامے لکھتے وقت ان کا قلم زیادہ تیز نہیں چلتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ سوچ سوچ کر اور رک رک کر لکھتے تھے۔ انکے طریقہ ڈراموں میں جو چیز ہم کو صاف نظر آتی ہے۔ وہ ان کی رومان پسند طبیعت ہے۔ اسی رومانیت کا اظہار جب وہ اپنے ڈراموں میں کرتے ہیں تو انسان کے لطیف جذبات کو بڑی حد تک سکون ملتا ہے۔

‘‘ اپنی کھڑکی ‘‘ میں وہ ایک نوجوان لڑکی کے جذبات کا اظہار اس طرح کرتے

ہیں۔ ‘‘ میرنی کھڑکی کیا چھوٹی ہے۔ ‘‘ ۱۰۸

مجموعی طور پر دگل نے زیادہ تر یکبابی ڈرامے لکھے ہیں انکے دو مجموعے ‘‘ اوپر کی منزل ‘‘ اور ‘‘ دیا مجھ گیا ‘‘ مقبول عام ہوئے۔ فنی اعتبار سے وہ کامیاب اور مکمل ڈراما نگار مانے جاتے ہیں۔ انہوں نے انگریزی سے کافی اثر قبول کر لیا، پھر بھی اپنے ڈراموں کو ہندوستانی تہذیب اور ہندوستانی معاشرت کے پس منظر میں ہی پیش کیا ہے۔ یہاں کے ہر طبقے کی ترجمانی ان کے ڈراموں میں ملتی ہے۔ ایک سینھ سے لیکر ایک ادنیٰ فقیر تک سب ہی ان کے ڈراموں کے کردار بنتے ہیں۔ عورت کے کردار کو انہوں نے خالص

شرقی عورت کے روپ میں پیش کیا ہے۔

مکالموں میں انہوں نے خاص جملوں یا فقروں سے مختلف طبقوں کے لوگوں کی نفسیات کی عکاسی اور اس طبقے کی ترجمانی بھی کی ہے۔

انکے ڈراموں میں توازن بھی ہے اور معنویت بھی۔ ان کے پلاٹ اپنے اندر ایک معتدل قسم کی رومانیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے المیہ اور طرب یہ غریبہ دونوں قسم کے ڈرامے تخلیق کیے ہیں

اوپر بیان کئے گئے اردو کے چند اہم ڈرامانگاروں کے علاوہ بھی ’’۷۰-۱۹۴۷ء کے دور میں بہت سے ڈرامانگار قابل ذکر ہیں مگر یہاں صرف ان کا نام لکھ لیا جاسکتا ہے۔ محمد عمر نور الہی، عشرت رحمانی، مولانا ظفر علی، پطرس بخاری، علی عباس حسینی، بادشاہ حسین، احسان الحق چڑیا کوٹھڑان کشور، رمانند ساگر خالد عبدالعزیز، کرشن چندر زیبا، دل لکھنوی، رادھے شyam بریلوی، اختر شیرانی، آغا محمد اشرف، گرامی چشتی، شری کرشن کھتری، کانپوری، منو قمرید اللہی، شمش گپادی، فضل حق قریشی، ابراہیم جلیس، ساغر نظامی، آغا بابر، انور عنایت اللہ، اصغر بٹ، اختر انصاری، اختر اورینوی، سلیم اختر، آغا شورش کاشمیری، قیوم نظر، محمد مسلم، سید ابوطاہر داؤد، انصار ناصری، بیابانی، مخدوم محی الدین، میر حسن، منشی احمد علی شوق، عبدالستار صدیقی، غلام حیدر خان، سید عزیز شاہ، طاؤس خان، رضا ہدانی، سید نصیر احمد لاہور، عبد المجید سالک، شیخ محمد یعقوب، ضیاء الحق، منور لکھنوی، رضیہ سجاد ظہیر، بھارت چند کھنہ، پتاما، بلونت سنگھ، سید انور، مسعود قریشی، سید عابد علی عابد، جاوید اقبال، رفیع پیرزادہ، شمس اقبال، حافظ سراج الدین محمود، شرف الدین احمد عظیم آبادی، خلیل احمد، غلام شہر، پروفیسر سید الحق، ساغر جعفری، چودھری ممتاز، عظیم قریشی، سید اقبال، ریاض احمد دہلوی، باسط صدیقی،

جلیل انور بھوپال، بلراج ساہنی، فکر تو نسوی، ناصر انصاری، رحمان مذنب، ناصر
 شمس، کمال احمد رضوی، احمد ندیم قاسمی، بھٹناگر شکر سروپ، ڈاکٹر شجاعت علی سندیلوی،
 اکرام بریلوی، انتصار حسین، سید ضمیر جعفری، چودھری سلطان، ڈاکٹر صفدر آہ،
 عبدالغفار مدھولی، ڈاکٹر ذاکر حسین، ڈاکٹر عابد حسین، آزاد رسول، فیاض احمد، عباس
 احمد، محمد خلیف، احسان الحق، رشید قریشی، سید رفیع الدین اشفاق، رضیہ فصیح احمد، محمد
 نظامی تاجور سامری، مرتضیٰ حسین بلگرامی، ط آفندی، عباس دہلوی، انجم ترابی،
 شاہزادہ، ریاض گوہر الرحمن خان، محمود ہاشمی، ابوسعید قریشی، اختر جمال، عبدالعزیز
 خالد، حمایت علی شاہ، صدیق قریشی، جے شکر پرشاد، چرن جیت، حامد چھیروی، سلام
 مچلی شہری، ناکارہ حیدر آبادی، تاجور سامری، قرۃ العین حیدر، اولیس احمد ادیب،
 اے حسین قادری، حسن عباس، ظفر قریشی، رحمت نبی خان، کہنیا لال کپور، پرکاش
 پنڈت، شمس زید، ممتاز حسین، یاسین ثانی، فرقت، عاصم، فیض انصاری، مست پرکاش،
 حبیب انصاری، اودے شکر بھٹ، آوارہ، بیگم صدیقہ میسواروی، فراق گورکھپوری،
 شیلہ سمہر، زکی انور، چودھری آئی اے، تنسیم سلیم چھتاری، ہنس راج رہبر، راجندر
 راجن، پریم ناتھ پردیسی، اکرام جاوید، مہدی عباس حسینی، احمد سعید الدین، فرقت
 کادوی، آہ سیٹا پوری، عرش ملیانی، دھرم پرکاش آنند، ناداں قریشی، روش
 صدیقی، دینا ناتھ مست کاشمیری، ہادی القادری، مریم شمیم، راجندر راجن، گلبدن سنگھ
 بیدی، جلال الدین احمد، شہر لکھنوی، نسیم درانی، اسلم فرخی، ہاجرہ سردر، اقبال
 صدیقی، سلمان الارشد، ہرنس سنگھ، پروفیسر حمید اللہ، آغا عادل ندیم، محمد عثمان بٹ،
 اختر جمال، قمر احسن، گوربجن چندن، محمد اسماعیل یوسف، فضل حسین، شمیم افزا قمر،
 سید احمد رفعت، جمیل شیدائی، ڈاکٹر شیخ عنایت اللہ، راہی معصوم رضا، گجد رنگھ، ذکاء الرحمن،

غلام رسول، عمر مہاجر، جعفر طاہر، حجاب امتیاز علی، قمر جمالی، برق صدیقی، خلیل احمد، ارشد مختار، ڈاکٹر اعجاز حسین، ارشاد الحق قدوسی، افتخار احمد، محمد خواجہ معین الدین قصیر عثمانی، نیاز فتحپوری، ابرار رحمن قدوائی، اظہر علی فاروقی، کلیم عرفی، میر محمد علی خاں میکش، یوسف حسن، نرہری رائے زادہ، فیض احمد فیض، اوم شرما موگوری، حضرت آوارہ، سید رشید الحسن، شوبرت لال ورمٰن، یوسف ظفر، سہیل عظیم آبادی، ع احمد، وشو امتر عادل، قاضی عبدالغفار، خلیل احمد، بی ایس کنوال، خلیل ابراہیم، انور جلالی، چودھری سلطان، مرزا عظیم بیگ چغتائی، حضرت مولانا احمد سعید، عرش تیموری، پیارے لال شرما بیدل، کلیم عرفی، مجید الحسن ضیا، محمد ابراہیم محشر ابنالوی، شمس لکھنوی، محمد شفیع دہلوی، سیما اکبر آبادی، شاہد احمد دہلوی، صادق سردھنوی، عرش تیموری، قدرت اللہ شہاب، کیفی چڑیا کوٹی، آمنہ نازلی، بیگم اسمعیل خان، بیگم کے ایف دہلویہ، بیگم عظیم النساء، حمیدہ برنی، خدیجہ بیگم، رضیہ سلطانہ، زبرہ بیگم وغیرہ ایسے لوگ ہیں جنہوں نے اُردو ڈراما نگاری کو نئے رنگوں اور نئے ذائقوں سے روشناس کیا اور اُردو کے ڈرامائی ادب میں گرانقدر اضافے کیے۔

ماخذ و حواشی (باب دوم اُردو ڈراما ۱۹۷۷ء سے ۱۹۷۰ء تک)

۱ یہ سبھی تاریخیں درج ذیل کتاب سے لئے گئے ہیں۔

Encyclopaedia of Indian events and Dates. S.B. Bhattacharjee. sterling publishers private limited-second edition 1987- P. 182 to 195

۲ اردو ادب کی مختصر تاریخ، ڈاکٹر انور سدید۔ اے ایچ پبلشرز لاہور
۱۹۹۴ء - ص ۴۶۵

۳ حیدرآباد کے ادیب - مرتب زینت ساجدہ - آندھرا پردیش سہیتہ
اکاڈمی حیدرآباد (ملاحظہ ہو - ۱۹۵۸ صفحہ ۲۷۹)

۴۔ کارخانہ - محمد فضل الرحمن - عبدالحق اکیڈمی ستمبر ۱۹۴۳ - ملاحظہ ہو۔
۵۔ آئندہ زمانہ - محمد فضل الرحمن - ملاحظہ ہو۔

۶۔ ظاہر باطن - محمد فضل الرحمن - انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۱ء
۷۔ سقراط - محمد فضل الرحمن - ادارہ ادبیات اُردو حیدرآباد ۱۹۹۰ء
ص - ۷۷ - ۷۶

۵۔ کبھی کبھی - شوکت تھانوی - نیوج آفیس دہلی - بار اول ۱۹۶۵ -
صفحہ - ۸۹

۹۔ غالب کے ڈرامے۔ شوکت تھانوی۔ بک سروس دہلی ۱۹۷۰ء۔ صفحہ ۳۔
۱۰۔ سنی سنائی۔ شوکت تھانوی۔ ادارہ فروغ اُردو لاہور۔ صفحہ ۸۔

الـ أيضاً صفحـ ٢٤

۲۱۔ نقوش پاکستان مئی ۱۹۶۳ء۔ جلد ۳ شمارہ ۹۔ صفحہ ۲۶۔

سجل الضأ صفحہ - ۷۵

۳۲ محمد مجیب حیات اور اردو خدمات - ڈاکٹر صادقہ ذکی - ۱۹۸۴ء
صفحہ - ۱۴۵

۳۴ دوسری شام محمد مجیب مکتبہ جامعہ لمیٹڈ اکتوبر ۱۹۵۶ء - ص - ۲۸

۳۵ آزمائش پروفیسر مجیب مکتبہ جامعہ لمیٹڈ - ۱۹۸۴ء - صفحہ - ۱۰۳

۳۶ جدید اردو ادب ڈاکٹر محمد حسن مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی ۱۹۷۵ء - صفحہ - ۱۴

۳۷ عکس اور آئینے پروفیسر احتشام حسین - صفحہ - ۳۲

۳۸ جنت کی جھلک - اوپندر ناتھ اشک - نیا ادارہ آلہ آباد - ۱۹۸۴ء - ص - ۵

(ان دونوں کتابوں سے استفادہ کیا گیا ہے)

۳۹ اوپندر ناتھ اشک - گیان چند جین - ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۲۰۰۰ء

صفحہ ۷۳ - ۱۷۲

۴۰ مقدمے اور تبصرے - گیان چند جین - انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی -

۱۹۹۰ء - صفحہ - ۱۳

۴۱ بحوالہ گیان چند جین صفحہ ۲۵

۴۲ اردو ڈراموں کا انتخاب - ڈاکٹر محمد حسن - قومی کونسل برائے فروغ

اردو - ۱۹۹۸ء - صفحہ - ۱۸۷

۴۳ ملاحظہ ہو - پڑوسن کا کوٹ اور دوسرے یک بالی ڈرامے -

اوپندر ناتھ اشک - نیا ادارہ آلہ آباد ۱۹۸۵ء

۴۴ آجکل - نئی دہلی جلد - ۵۴ شمارہ دسمبر ۱۹۹۵ء صفحہ - ۴ - ۳

- ۴۵ قومی زبان پاکستان - جولائی ۱۹۸۶ - صفحہ ۳۱
- ۴۶ ہمزہ - ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی - مکتبہ جامعہ دہلی - ۱۹۳۱ صفحہ ۴۶
- ۴۷ نقش آخر - ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی - مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی - ۱۹۵۷ صفحہ ۱۱۰-۱۲۱
- ۴۸ بندلفافہ - ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی - مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی - ۱۹۵۸
(ملاحظہ کیجئے)
- ۴۹ گناہ کی دیوار - ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی - مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
(ملاحظہ کیجئے)
- ۵۰ دروازہ - کرشن چندر - اُردو اکاڈمی لاہور بار چہارم - ص - ۱۲۸
- ۵۱ بحوالہ ”اُردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب - مرتبہ ڈاکٹر کامل قریشی
اُردو اکاڈمی دہلی ۱۹۸۷ ص ۱۱۹“
- ۵۲ - - - - - ایضاً - - - - - ص ۱۲۶
- ۵۳ دروازے کھول دو - کرشن چندر - مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی - ۱۹۷۷
- ص ۷۲ - ۵۴ - - - - - ایضاً - - - - - ص ۵۹ - ۶۰ - ۶۱
- ۵۵ دروازے کھول دو - کرشن چندر - مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی ۱۹۷۷ - ص ۷۱
- ۵۶ جدید اُردو ادب - ڈاکٹر محمد حسن مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی نومبر ۱۹۷۵ - ص ۶۵
- ۵۷ کرشن چندر - جیلانی بانو - ساہتہ اکاڈمی - ۱۹۹۲ء - ص ۵۵
- ۵۸ کرشن چندر کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری - شکیب نیازی
موڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی - ۱۹۹۱ - ص ۳۱۷

- ۵۹ ملاحظہ کیجئے۔ امتحان۔ صالحہ عابد حسین۔ سنگم کتاب گھر باراؤل اکتوبر ۱۹۵۲ء
- ۶۰ ملاحظہ کیجئے۔ حالی کی ایک جھلک۔ صالحہ عابد حسین۔ انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ۔ ۱۹۵۹ء
- ۶۱ ملاحظہ کیجئے۔ زندگی کے کھیل۔ صالحہ عابد حسین۔ کتابستان آلہ آباد۔ ۱۹۵۷ء
- ۶۲ اُردو زبان و ادب کے فروغ میں جامعہ ملیہ کا حصہ۔ مرتبہ صغرا مہدی۔ ۱۹۹۷ء صفحہ ۱۲۳
- ۶۳ اُردو تھیٹر کل اور آج۔ مرتبین۔ مخدوم سعیدی۔ انیس اعظمی۔ اُردو اکادمی دہلی ۱۹۹۵ء ص ۱۱۸-۱۱۹
- ۶۴ ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر (ترتیب)۔ پروفیسر قمر رئیس۔ سید عاشور کاظمی ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی۔ ۲۰۰۰ء ص ۳۹۴
- ۶۵ اُردو ریڈیو اور ٹیلی ویژن میں ترسیل و ابلاغ کی زبان۔ ڈاکٹر کمال احمد صدیقی قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان نئی دہلی۔ ۱۹۹۸ء ص ۴۶۷
- ۶۶ آؤ۔ سعادت حسن منٹو۔ ساقی بک ڈپو اُردو بازار دہلی۔ ۱۹۸۹ء ص ۴۸
- ۶۷ نیلی رگیں۔ سعادت حسن منٹو۔ ساقی بک ڈپو۔ دہلی۔ ۱۹۸۶ء ص ۲۲
- ۶۸ شیطان۔ سعادت حسن منٹو۔ ساقی بک ڈپو دہلی۔ ص ۹۱

69. Sons and Lovers - D. H. Lawrence edited by Ravendra Prakash .

Lakshmi Narain Agarwal Educational Publishers -Agra . 3.P. 205

۷۰ شیطان۔ سعادت حسن منٹو۔ ساقی بک ڈپو۔ ص ۱۳

- ۱۔ بحوالہ (مضمون) جامعہ میں اُردو ڈرامے کی روایت - صادقہ ذکی (اصل کتاب) - اُردو زبان و ادب کے فروغ میں جامعہ ملیہ اسلامیہ کا حصہ - مرتب صفرا مہدی مکتبہ جامعہ لمیٹڈ - اکتوبر ۱۹۹۷ء - صفحہ ۱۲۵
- ۲۔ چچا چکن - سید امتیاز علی تاج - کتاب کار پبلیکیشنز رام پور - صفحہ ۲
- ۳۔ ملاحظہ ہو - چچا چکن کے کارنامے - قدسیہ زیدی - آزاد کتاب گھر کلاں محل دہلی ۱۹۵۶ء
- ۴۔ ملاحظہ ہو - آزر کا خواب - قدسیہ زیدی - مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی - ۱۹۸۶ء
- ۵۔ ملاحظہ ہو - خالد کی خالہ - قدسیہ زیدی - مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی - ۱۹۵۵ء
- ۶۔ بحوالہ مٹی کا دیا - میرزا ادیب - سنگ میل پبلیکیشنز لاہور - ۱۹۸۴ء - صفحہ ۲۵-۲۴
- ۷۔ پس پردہ - میرزا ادیب - لاہور اکیڈمی - بحوالہ - اوراق (مضمون نگار انوسدید) صفحہ ۲۸۴
- ۸۔ افکار - شمارہ - ۹۸-۹۷-۱۹۷۸ء صفحہ ۱۰۱۹
- ۹۔ سات رنگ کراچی - جلد نمبر ۲ مارچ اپریل - ۱۹۶۶ء شمارہ ۱۱-۱۲ - مدیر اطہر صدیقی صفحہ ۹۵
- ۱۰۔ اوراق شمارہ - ۲-۳-۱۹۶۸ء جولائی - لاہور - ایڈیٹر وزیر آغا - عارف المتین صفحہ ۱۵۰
- ۱۱۔ بحوالہ - اُردو میں بچوں کا ادب - خوشحال زیدی - صفحہ ۱۷۷
- ۱۲۔ زبیدہ - خواجہ احمد عباس - نیا سنسار بمبئی - صفحہ ۱۰۰
- ۱۳۔ یہ امرت ہے - اشاعت گھر حیدر آباد دکن - ۱۹۴۴ء (ملاحظہ فرمائیے)

- ۸۴ بحوالہ - شاہراہ دہلی جون ۱۹۵۱ء
- ۸۵ شاہراہ دہلی اگست ۱۹۶۰ - (ملاحظہ کیجئے)
- (راقم الحروف نے ان (۸۷-۸۶) دونوں کتابوں سے بھی استفادہ کیا ہے)
- ۸۶ خواجہ احمد عباس - افکار، گفتار، کردار (تہذیب و تریب) -
- راج نرائن راز - ہریانہ اُردو اکاڈمی ۱۹۸۹ء
- ۸۷ خواجہ احمد عباس - ڈاکٹر ضیاء الدین - ادارہ فکر جدید دریائے گنج نئی دہلی -
- صفحہ ۹۴ سے آگے -
- ۸۸ مزید تفصیلات کیلئے ملاحظہ کیجئے - عصمت چغتائی شخصیت اور فن - جگدیش
- چندرودھاون ناشر و مصنف - مکرچی نگریٹ دہلی - ۱۹۹۶ء - صفحہ ۹۲
- سے آگے -
- ۸۹ بیسویں صدی - نئی دہلی (سالنامہ) جنوری ۱۹۹۲ء صفحہ ۲۴۴
- ۹۰ سویرا - نیا ادارہ لاہور نمبر ۲ - ایڈیٹر - حنیف داے - سید شاہین -
- صفحہ ۲۳۱ -
- ۹۱ بحوالہ - سوغات بنگلور - ایڈیٹر محمود ایاز - ۱۹۹۲ء - صفحہ ۳۳
- ۹۲ راجندر سنگھ بیدی - وارث علوی - ساہتہ اکاڈمی - ۱۹۸۹ء - ص ۲۹
- ۹۳ ملاحظہ ہو - بے جان چیزیں - راجندر سنگھ بیدی - مکتبہ اُردو ادب بازار
- ستھان اندرون لوہاری گیٹ لاہور -

94. An out line of psychoanalysis edited by clara thomp son. The modern library
New York 1953-P-10

- ۹۵ سات کھیل - راجندر سنگھ بیدی - مکتبہ جامعہ لیڈن نئی دہلی ۱۹۸۱ء - ص ۳۹
- ۹۶ ایضاً - - - - - ص ۳۶

98. A History of Socialism BY Thomas Kirkup Edited by Edward. R. Pease- Adam
and Charles Black Sono Aquare London 1913-(5th edition) -P-412

۹۹ ایک چادر میلی سی۔ زاجندرنگھ بیدی۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی۔ بار سوم

جنوری ۱۹۸۰ ص ۲۲

۱۰۰ نیا افسانہ۔ پردیسر وقار عظیم۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۰ ص ۱۰۰

101. Sons & Lovers (D.H. Lawrence) Rajinder Paul, Rama Brothers (Twentieth
Edition) 1997. P-16

۱۰۲ سات کھیل راجندرنگھ بیدی۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی۔ ۱۹۸۱۔ ص ۱۹۵

۱۰۳۔۔۔۔۔ ایضاً۔۔۔۔۔ ص ۲۱۳

۱۰۴ عورت مرد کا رشتہ (خز و ترجمہ) کشور ناہید۔ ادب پبلیکیشنز نئی

دہلی ۱۹۹۴

۱۰۵ آؤپر کی منزل۔ کرتارنگھ دگل۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی۔ ۱۹۶۴۔ صفحہ ۴۰

۱۰۶۔۔۔۔۔ ایضاً۔۔۔۔۔ صفحہ ۸۵

۱۰۷ ریڈیو ڈراما کی اصناف۔ ڈاکٹر اخلاق آثر۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی۔

صفحہ ۸۳

۱۰۸ ملاحظہ ہو۔ اردو ادب میں سکھوں کا حصہ۔ امام مرتقی نقوی۔ ناشر بک

امردہہ یو پی۔ ۱۹۸۳۔

باب سوّم

اُردو ڈراما ۱۹۷۰ء سے تاحال

پس منظر :-

۱۹۷۰ء سے تاحال جب ہم جب ہم عالمی سطح کے (خاصکر برصغیر کے) حالات و واقعات پر ایک طائرانہ نظر ڈالتے ہیں تو یہاں بے بہت سے واقعات سُرخیوں میں نظر آتے ہیں: جاکاڑہاری زندگی کے باقی شعبوں کے ساتھ ساتھ ادب پر بھی خاصا رہا۔ ان میں ۱۹۷۱ء میں سب سے پہلا اہم واقعہ یہ ہوا کہ ہندو پاک جنگ کی وجہ سے پاکستان کے قبضہ والے حصے مشرق بنگال نے ایک علاحدہ ملک بنگلہ دیش (راجدھانی ڈھاکہ) کے نام سے خود مختاری اختیار کر لی۔ اسی سال ہندوستان میں ایمرجنسی نافذ کی گئی۔ ۲ جولائی ۱۹۷۲ء میں اندرا گاندھی اور ذولفقار علی بھٹو نے ”شملہ معاہدہ“ پر دستخط کئے۔ ۱۹۷۵ء میں شیخ مجیب (بنگلہ دیش) کا قتل اور ۱۹۷۹ء میں علی بھٹو کو پھانسی دے دی گئی۔ ۵ جون ۱۹۸۴ء میں ایک طرف پنجاب (ہندوستان) میں گولڈن ٹمپل میں Blue Star آپریشن کیا گیا تو دوسری جانب اندرا گاندھی (۳۱ اکتوبر) کو اپنے ہی محافظوں (ہیت سنگھ اور ستونت سنگھ) نے گولیوں کا نشانہ بنایا۔ جس سے ہندوستان میں قتل و غارت ہوئی اور پانچ ہزار سکھ (غیر سرکاری اطلاع کے مطابق) لوگ مارے گئے۔ ۱۔

۱۹۹۰ء تاریخ میں ایک ^{نقطہٴ تسخیر} Turning Point کی حیثیت رکھتا ہے۔ کشمیر میں ملیشنس کا لاوا پھٹ گیا۔ ہندوستان میں سیاسی اتھل پتھل رہی۔ ریاستوں کا بنوا رہا۔ ایودھیا کا مسئلہ پھر سے ابھرا۔ بین الاقوامی سیاسی لیڈر نلسن منڈیلا طویل اسیری کے بعد رہا کئے گئے۔ عراق

نے پہلے کویت پر حملہ کیا پھر امریکہ نے عراق پر۔ ۲ اسی کے ساتھ ساتھ بین الاقوامی سطح پر کشیدگی پیدا ہو گئی۔ سیاست کی گرم بازاری، دھنگا فساد چوری ڈکیتی اور رشوت ستانی بڑے بڑے پیمانے پر شروع ہوئی۔ دوسری طرف نفیلی ادویات کا استعمال عام ہو گیا۔ نئی نئی مہلک بیماریوں کا معرض وجود میں آنا معمول سلبن گیا ہے۔ جرائم نے نت نئے رُخ اختیار کر لئے۔ بے روزگاری اور مہنگائی زیادہ ہی بڑھنے لگی۔ ان حالات کے پیش نظر ہماری زندگی میں نئے نئے مسائل پیدا ہو گئے۔ ۳

۱۱ ستمبر ۲۰۰۱ء کو رونما ہوئے واقعات Pentagon اور World Trade Centre WTC پر کئے گئے حملوں نے پوری دنیا کو ہلا کر رکھ دیا اور اسی کے ساتھ امریکہ غصے میں بوکھلا گیا۔ ڈاکٹر فریدی نے کیا خوب طنزیہ انداز میں لکھا ہے:-

"Human blood was precious only when it flowed into American Veins Civilization arrogance is the trademark of U.S.A. as expressed by Reagan earlier that paradise itself will be guarded by U.S.A mariners. " 4

وہ اُسامہ اور طالبان کو ڈھونڈنے کیلئے پہلے افغانستان میں خون ریز معرکہ آرائی ہوئی پھر کیمیائی ہتھیاروں کی تلاش کے بہانے ۲۰۰۳ء میں عراق کو تباہ و برباد کر ڈالا۔ یہ ڈراما ۲۰۰۴ء میں صدام حسین کی گرفتاری اور موت کے ساتھ ہی ختم ہوا۔ ادھر ہندوستان اور پاکستان میں بھی مذہبی اور فرقہ وارانہ فسادات کے شعلے بھڑکتے رہے۔ ۱۹۹۹ء میں پہلے کر گل جگ، سرحدی تنازع اور گجرات ابھی تباہ کن زلزلے کے جھٹکے محسوس ہی کر رہا تھا کہ ۲۰۰۲ء میں گودھرا واقعے کے ساتھ ہی وہاں فسادات کی زمر میں ۲۰ ہزار جانیں تلف ہو گئیں اور معصوم انسانوں کے ساتھ وحشیانہ سلوک کیا گیا۔ غرضیکہ اب یہ سیاسی کھیل ہر شہر اور ہر نگر میں کھیلا جا رہا ہے۔ اور ان حالات کے پیش نظر ہر فرد کے اندرون میں جنگ جاری ہے۔ یہاں تک کہ قدرت بھی 'سونامی' کی صورت

میں (ڈسمبر ۲۰۰۴ء) پوری طرح سے انسان پر ٹوٹ پڑی۔

دوسری جانب جب سائنس اور ٹکنالوجی کی طرف رخ کر کے دیکھا جاتا ہے تو وہاں اس عرصے میں خاطر خواہ غیر معمولی اور آسمان کو چھو لینے والی ترقی ہوئی۔ سائنس کا تعلق ہماری زندگی سے براہ راست ہے۔ اور اسکی اہمیت و افادیت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا ہے۔ مگر جہاں اسنے ہماری زندگی آرام دہ بنائی ہے وہاں اسکے منفی پہلو بھی نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ ہم یہاں اپنی طرف سے زیادہ کچھ نہیں کہیں گے البتہ برٹریڈ رسل نے اپنی کتاب Impact of Science on society - P-26 میں ان خیالات کا اظہار کیا ہے۔

۱۔ سائنس کی وجہ سے ایک تصور تو یہ پیدا ہوا کہ حقائق کا اظہار اب مشاہدہ اور تجربہ پر ہونا ضروری قرار پایا۔

۲۔ دنیا خود کا نظام پر چل رہا ہے اور جس میں تبدیلیاں قانون فطرت کے مطابق ہوتی ہیں۔

۳۔ ہماری دنیا کائنات کا مرکز ہے، نہ انسان اس کائنات کا مقصد اور منہی۔

انکے مطابق سائنس نے روایاتی عقائد کو ختم کر دیا ہے اور اپنے جائزے میں مزید وہ دلائل پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ انسان کا کائنات میں جو مقام تھا اس کا تصور سائنسی علوم نے بدل کر رکھ دیا ہے۔ ۵

یہاں پھر یہ بھی کہا جاتا ہے کہ جس طرح چالس ڈارون کو پر نیس اور فرائیڈ نے انسان سے اشرف المخلوقات ہونے کا اعزاز چھین لیا ہے جیسے ہی طرح مارکس اور سارتر نے بھی خدا کے وجود سے انکار کر دیا۔ غرضیکہ ان چند خیالات کی وجہ سے ہمارے مذہبی عقاید پر

کاری ضرب تو لگتی ہے مگر ہندوستان کے سابقہ صدر جناب عبدالکلام اس بارے میں اپنا نقطہ نظر واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”مجھے تعجب ہوتا ہے کہ کچھ لوگ کیوں ایسا سمجھتے ہیں کہ سائنس انسان کو خدا سے دُور کرتی ہے۔ میں جیسے سائنس کو دیکھتا ہوں۔ سائنس کا راستہ دل سے ہو کر گزرتا ہے۔ میرے لئے سائنس ہمیشہ سے روحانیت میں اضافہ کرنے اور خدا کو سمجھنے کا راستہ ہے۔“ ۶۔

اوپر پیش کئے گئے حالات و واقعات کے پس منظر میں اب اگر ایک نظر اس دور کے ادب پر ڈالی جائیگی تو اسکے موضوع یا تکنیک میں تبدیلی آنا یا اس میں کچھ تغیر ہونا ایک لازمی امر ہے۔ اسکے علاوہ Explosion of Knowledge اور گلوبل ولج کی وجہ سے اُردو ادب کا دنیا کے بیشتر ادبیات میں ہو رہی تبدیلیوں، یا ابھرنے والی تحریکوں اور رجحانات کا اثر قبول کر لینا بھی عین فطری ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اُردو میں ۱۹۵۵ء سے ۱۹۶۰ء تک آہستہ آہستہ ترقی پسند تحریک نے اپنا دم توڑ دیا اور اسی کے ساتھ ہی جدیدیت نے ہمارے دروازے پر دستک دے دی۔ مگر یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ اُردو میں جدیدیت تب شروع ہوئی جب عالمی ادب میں اس کا اثر و نفوذ سمٹتا اور سرکڑتا جا رہا تھا اور یہاں یہ ترقی پسندی کی ضد کے طور پر ابھری ہے پروفیسر گوپی چند نارنگ جدیدیت کی چار شقیں Categories اس طرح بیان کرتے ہیں۔

۱۔ فنکار کو اظہار کی پوری آزادی ہے۔

۲۔ ادب اظہار ذات ہے۔

۳۔ فن کی تعین قدر فی لوازمات کی بنا پر ہوگی نہ کہ سماجی اقدار پر۔

۴۔ فن پارہ خود مختار و خود کفیل ہے۔ ۷۔

اب جدیدیت کے ساتھ ہی ادب میں مابعد جدیدیت کا دور چلا آیا ہے اصل میں مابعد جدید
 لڑیچر عالمی سطح پر ۱۹۵۰ء کے آس پاس ہی تخلیق ہونے لگا۔ اور یہ اصطلاح
 Postmodernism ۱۹۶۰ء تک عالمی سطح پر امریکہ، یورپ، برطانیہ کے ادبی حلقوں میں
 عام ہونے لگی۔ مزید A. Sebastian Dravyampillai رقم طراز ہیں۔

"A claim has been made that
 this postwar literature is truly post Modern
 in the sense that it evinces a new sensibility
 and thus effects a clear departure from modernism that preceded it" 8

فی الحال مختصر ایسا اتنا ہی کہا جاسکتا ہے کہ مابعد جدیدیت کا مسئلہ صرف انسان
 کا مسئلہ ہے جس میں وہ شدید بحران کا شکار ہے۔ حالات نے اس کے اندر رکک پیدا
 کر دی ہے۔ یہاں فنکار فن کے روایتی اصولوں سے انحراف کرتا ہے اور ہم فن پارے
 کو تکنیک کی بنا پر نہیں بلکہ موضوع کی کسوٹی پر رکھتے ہیں کیونکہ یہاں فن پارے کی کوئی خاص
 تکنیک بھی نہیں ہے اور ہم اسکی شناخت بھی بہ آسانی نہیں کر پاتے ہیں۔ مابعد جدید ادب
 کا ایک اہم دین ایمر ڈتھیڑ بھی ہے۔

یہاں اس باب میں ۱۹۷۰ء سے تاحال اُردو ڈراما نگاروں پر روشنی ڈالنے
 سے پہلے یہ بات بھی واضح رہے کہ ان برسوں میں اُردو ادب کی طرح اُردو ڈراما بھی
 گونا گوں تجربات سے گزر رہا تھا وجہ سے اس پس منظر سے پیدا ہونے والی تخلیقات
 ، اس دور میں پروان چڑھنے والے رویے اور دیگر یورپی اثرات کا جائزہ لینا بھی
 ہمارا مقصود ہے مگر ان موضوعات پر اگلے باب میں کھل کر بحث کی جائیگی۔ چونکہ ہم سب اس
 دور میں جی رہے ہیں۔ ہم اس دور کے تجربے اور رد قبول کے عمل سے گزر رہے ہیں۔
 زمانہ بدلتا رہتا ہے اسی وجہ سے اس پر کوئی حتمی رائے نہیں دی جاسکتی ہے۔

حبیب تنویر (پیدائش رائے پور ۱۹۲۳ء - ۸ جون ۲۰۰۹ء حبیب تنویر کا انتقال ہوا۔)

اُردو کے ڈراما نگاروں میں سب سے زیادہ شہرت و عزت آغا حشر کولی۔ ان کے بعد دوسرا اہم نام حبیب تنویر کا آتا ہے۔ انہیں برصغیر سے باہر مختلف یورپی ممالک میں بھی اپنے فن کے جوہر دکھانے کا موقع ملا اور وہ خوب داد حاصل کرتے رہے۔ البتہ حشر اور حبیب تنویر میں بس اتنا فرق ہے کہ حشر کے ڈراموں کو ادبی نقطہ نظر سے دیکھا جاسکتا ہے مگر حبیب تنویر کے ڈراموں میں ادبیت کا فقدان نظر آتا ہے۔ وہ زیادہ تر دوسروں کی کہانیوں کو ڈرامائی روپ دیتے ہیں یا دوسرے کے ہی لکھے ہوئے ڈرامے اسٹیج کرتے ہیں۔ الغرض وہ ایک اچھے ڈراما ہدایت کار ہیں۔ انہیں شیکسپیر یا حشر کی طرح بڑا ڈراما نگار نہیں کہا جاسکتا ہے۔ باقی ڈراما نگاروں کی طرح انکے ڈراموں کو کوئی زیادہ اہمیت نہیں دی جاتی ہے۔ انکے ڈرامے زیادہ تر کسی نہ کسی تضاد کے شکار ہوتے ہیں۔ پہلے زبان کا مسئلہ لیجئے۔

انکے ڈراموں کی زبان چونکہ چھتیس گڑھی ہو ا کرتی ہے اور کردار بھی اکثر دیہاتی زبان بولتے ہیں۔ نکسالی اُردو وہ نہیں بولتے ہیں۔ اس بنا پر کچھ لوگ ان کے ڈراموں کو اُردو ڈرامے ماننے کیلئے تیار ہی نہیں ہوتے ہیں مگر اس کے جواب میں انیس اعظمی رقمطراز ہیں۔

”میرے خیال سے حبیب تنویر جیسی با محاورہ خوبصورت اُردو زبان لکھنے والے اور اُردو ادب کا اس قدر مطالعہ کرنے والے اُردو دنیا میں کم ہی لوگ موجود ہیں۔ اگر ان کے ڈراموں کی اُردو زبان کا لہجہ چھتیس گڑھی ہے تو اس کا یہ مطلب کیسے نکال لیا گیا کہ ان کے ڈرامے اُردو کے نہیں ہیں۔ اسی سوچ نے اُردو والوں سے کبیر جیسے عظیم شاعر سے محروم کر دیا۔“ ۹

در اصل بات یہ ہے کہ حبیب تنویر کے ڈراموں کے اکثر موضوعات ہمارے اپنے ہیں اور اُس کے کردار اسی دھرتی سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہ اگرچہ یورپی ڈرامے کے

مطالعے میں غرق ہیں۔ تھیٹر کی جدید تکنیک سے پوری طرح واقف ہیں۔ مختلف بیرون ممالک میں تھیٹر کے کامیاب تجربے بھی کئے ہوئے ہیں۔ ان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ان کے یہاں منسکرت ڈراموں کی عوامی روایت پھلتی پھولتی دکھائی دیتی ہے۔ ۱۰

عالمی سطح پر حبیب تنویر کا کیا مقام ہے؟ پہلے اردو دنیا میں اُس کی حیثیت ہی کیا ہے؟ کسی کتاب میں ایک آدھ جملے سے اُن کی ادیبانہ بنیاد پر حبیب تنویر کے بارے میں لکھا گیا ہے:-

"In Delhi, Habib Tanvir has explored folk elements in Sanskrit Drama at his Naya Theatre," 11

حبیب تنویر کے کردار اپنی زبان بولتے ہیں تو اس میں کوئی گناہ نہیں ہے۔ یہی تو واقعیت پسندی ہے۔ ان کا ڈرامائی عمل ہماری زندگی کی کوکھ سے جنم لیتا ہے اور روز مرہ کا مسئلہ لوک ڈرامے کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ وہ کبھی ایسے موضوع پر بھی ڈراما دکھاتے ہیں جو حقیقت سے پردہ اٹھاتا ہے اور تب اُلٹا چور کو تو ال کو ڈانٹنے لگتا ہے۔ ان کے بارے میں Manjula Negi نے جو مختصر مضمون ۱۲ The stage in his world کے عنوان سے لکھا ہے وہ ہمیں کچھ ایسی ہی باتوں کا پتہ دیتا ہے۔ اس مضمون کے مطابق ان پر سنگھ پر یو ایشیو سہنا والوں نے حملہ کیا تھا۔ کیونکہ ان کے پیش کردہ دو ڈرامے ”پونگا پنڈت“ اور ”جس لاہور نے“ ان کو سخت ناگوار ہو گئے تھے۔

ڈراما ”جس لاہور نے“ کو اصل میں اصغر و جاہت نے اور ”پونگا پنڈت“ کو سکھ رام اور ست رام نے لکھا ہے۔ دونوں معرکہ خیز ثابت ہوئے۔ تب ان حالات کے پیش نظر Outlook کے ساتھ ایکسپریس میں تنویر نے دیگر باتوں کے علاوہ کہا:-

Q:- Are you being targeted because you are a Muslim?

Ans:- yes, it is one reason. They argue that

"being a Muslim, I have no business meddling in the affairs of the Hindus."

Q:- Do you agree with it?

Ans:- Not at all, I will be very happy if a Hindu goes ahead and exposes the mullahs and the maulvis. 13

خیر ہر بڑے فنکار یا شخصیت کے ساتھ ایسے حالات اور واقعات پیش آتے رہتے ہیں۔ حبیب تنویر انکی کوئی پروا نہیں کرتے ہیں اور اپنے ۶۰ سالہ مشن کو شد و مد سے جاری رکھے ہوئے ہیں۔ ان کا شمار ان ادبا میں ہوتا ہے جنہوں نے تجربہ کاری کے اس دور میں بھی اپنی روایت اور اپنے ماضی کو اپنائے رکھا ہے اور عوامی اسٹیج کو ایک نئی معنویت سے ہمکنار کیا ہے۔ چھتیس گڑھ کے ان پڑھ، اداکاروں کی ایک ٹولی ان کی قیادت میں اب ہندوستان کے بڑے بڑے فنکاروں کا مرتبہ حاصل کر چکی ہے۔ اتنا ہی نہیں ملک سے باہر بھی ان فنکاروں کی صلاحیتوں کا اعتراف کیا گیا ہے۔ غرضیکہ وہ ہر جگہ اپنا لوہا منوانے میں کامیاب رہے۔ ان کی ٹولی کو انگلستان والوں نے بلایا۔ انکے ڈرامے ”چرن داس چور“ کو عالمی انعام سے نوازا گیا۔ خیر گڑھ یونیورسٹی نے انہیں اعزازی ڈاکٹریٹ سے نوازا ہے۔ حکومت ہند نے انہیں پدم شری کے خطاب سے بھی سرفراز کیا ہے۔ اتنا ہی نہیں اپنے میدان میں امتیاز حاصل کر لینے کے بعد انہیں راجہ سجا کارکن بھی ۱۹۸۳ء میں نامزد کیا گیا۔ ۱۴

چونکہ حبیب تنویر کا تعلق براہ راست اسٹیج سے ہے اور انہوں نے برسوں تک جامعہ تھیٹر اور ہندوستانی تھیٹر میں کام کرنے کے بعد ان سے علاحدگی اختیار کر کے اپنا الگ تھیٹر گروپ ”نیا تھیٹر“ قائم کیا ہے۔ اسکے تھیٹر کی ایک عام خصوصیت یہ ہے کہ انکے ہر ڈرامے کے سینکڑوں شو ہوئے اور ہر شو تقریباً ہاؤس فل ہوتا ہے۔ وہ ٹکڑا تک بھی اکثر کھیلتے ہیں۔ سیاسی، سماجی اور مذہبی موضوعات کو بڑی بے باکی سے اسٹیج پر دکھاتے ہیں۔ یوں تو حبیب تنویر نے بہت سے ڈرامے لکھے، تراجم کئے یا پھر دوسروں کے ڈرامے بھی اسٹیج کئے۔ ان میں چند قابل ذکر ڈرامے اس طرح سے ہیں۔ ”خطرناک“ کے مہرے (پریم چند کی کہانی پر مبنی ۱۹۴۹ء) رستم سہراب، چرن داس چور

جھاڑو۔ (کرشن چندر کی کہانی پر مبنی ۱۹۴۹ء)، مٹی کی گاڑی، جالی دار پردے (روسی ڈرامے کا ترجمہ ۱۹۵۳ء)، ہمت والی ماں (ترجمہ) آگرہ بازار (نظیر اکبر آبادی کے متعلق ۱۹۵۴ء)، ست ثرواں کی نیک عورت (ترجمہ) مرزا شہرت (مولیر کے ڈرامے پر مبنی۔ ۱۹۶۱ء)، گلیلیو (رضیہ سجاد ظہیر) پیشکش، تمباکو کے نقصانات (جینوف کی کہانی پر مبنی ۱۹۶۷ء، ناچا، کارٹوس، میرے بعد ۱۹۶۹ء، راجا جمبا، چار بھائی، تلچھٹ (گور کی کے ڈرامے کا ترجمہ) ۱۹۹۰ء، موٹے رام کا سہیہ گرہ (پریم چند کی کہانی پر مبنی ۱۹۹۰ء) پونگا پنڈت، جمادارن، جس لاہور نے، کام دیو کا اپنا بسنت اور ریتو کا سپنا وغیرہ جیسے ڈرامے خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔

حبیب تنویر اپنی ہدایت کاری کے دوران ڈرامے کے اصل مسودے کی کوئی پابندی نہیں رکھتے ہیں۔ وہ اپنے شعور اور وجدان کی مدد سے اسکوئی شکل دیتے ہیں۔ یہی حال ان کے اپنے ڈراموں کا بھی ہے۔ کہانی کہیں سے لاتے ہیں۔ مگر وہ ڈراموں کو اپنی ہدایت کاری سے سجاتے ہیں۔ اب اُن کے چند ڈراموں پر ایک نظر ڈالی جائیگی جو اسٹیج ہونے کے بعد چھپ بھی گئے ہیں اور کتب خانوں میں محفوظ رہے۔ ۱۵۔

نشی پریم چند کی مشہور کہانی ”شطرنج کی بازی“ پر مبنی ان کا ڈراما ”شطرنج کے مہرے“ کے عنوان سے ۱۹۴۹ء میں کھیلا گیا۔ یہ تین ایکٹوں پر مشتمل ہے جس میں نوابوں کی عیش پرستی، بے کاری، تضحیٰ اوقات اور نازیبا حرکتیں کرنا، دین و دنیا سے بے خبری وغیرہ جیسے مسائل پر بھرپور طنز کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی بادشاہ وقت وابد علی شاہ کی عیش کوشی اور انگریزوں کا اودھ پر قبضہ جمانا بھی اس ڈرامے میں دکھایا گیا ہے۔ غرضیکہ اس ڈرامے میں اُس دور کا پورا کلچر ہمیں دکھتا ہے جو بہت سے بدعتوں میں ڈوب چکا تھا۔

تکنیکی طور پر دیکھا جائے تو قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ڈراما آخر میں ایک ہی جنبش سے طریقہ سے الیہ بن جاتا ہے۔ مرزا اور میر صاحب جو کہ گہرے دوست اور ہمیشہ شطرنج

کھلتے رہتے ہیں ڈرامے کے آخر میں ہیر پھیر کرتے ہیں اور پہلے ایک دوسرے کو صلواتیں سنانے لگتے ہیں۔ یہی اس ڈرامے کا نقطہ عروج ہے اور اسی کھاتھ لڑنا شروع کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ تلواریں بھی لڑتے ہیں اور لڑو نوں مرجاتے ہیں۔ اُسی کے ساتھ ڈرامے کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ کرداروں کے مطابق ہی اس ڈرامے کے مکالموں میں سو قیانہ اور شاعرانہ پن ہے جو کہ اس تہذیب کی پوری عکاسی کرتا ہے۔ ملاحظہ کیجئے جب دوسرے ایکٹ میں میر صاحب کی بیگم کے خوابگاہ میں ان کا عاشق بانکا دے پاؤں داخل ہو کر اپنی معشوقہ کو منانے کی کوشش کرتا ہے:-

”سان خدا ہم سے یہ گریز۔ یہ خاموشی، اللہ دے عتاب، اُف دے تیری تیکھی چتوں اور اللہ دے تیری لگاؤ باز انکھریاں! (بیگم کا منہ اپنی طرف پھیرتا ہے، بیگم پھر پلٹ جاتی ہیں) الہی کون سا گناہ سرزد ہوا اس نامراد سے! لیجئے سوچا تھا ہم اپنی مستک گار پر فوق البھڑک پکچا جمائے آئیں۔ تم سولہ سنگار کئے گردن یو ہڑائے پسیناں جمائے، گیسو کی لٹ لٹکائے بیٹھی رہو

ہمارے پاس ہے کیا جو فدا کریں تجھ پر
مگر یہ زندگی مستعار رکھتے ہیں۔

(وقفہ) ادنبہ، حضور آخر ہوا کیا۔ کہو تو پاؤں دباؤں، کہانیاں سناؤں، فرمالیشی قہقہے لگاؤں۔“ ۱۶

آجکل، اگست ۱۹۶۶ء میں حبیب تنویر کا چھپا ہوا ایک مختصر ترین ڈراما ”کارتوس“ کے عنوان سے ہے۔ اس ڈرامے میں انگریزوں کی بزدلی اور اودھ کے ایک باغی وزیر علی کی بہادری دکھائی گئی ہے۔

۱۷۹۹ء میں گورکھپور کے جنگل میں کرنل کالز اپنے لیفٹیننٹ اور سپاہی کے ساتھ خیمے میں بیٹھا وزیر علی کی گرفتاری کا انتظار کر رہا ہے۔ ساتھ ہی انکے مکالموں سے وزیر علی کی بہادری اور لکھنؤ کے دیگر حالات کو بھی بیان کیا جاتا ہے۔

لیفٹیننٹ :- کرنل کا لٹریہ سعادت علی کون ہے ؟

کرنل :- آصف الدولہ کا بھائی ۔ وزیر علی کا چچا اور اس کا دشمن ! ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

لیفٹیننٹ :- مگر سعادت علی کو اودھ کے تخت پر بٹھانے میں کیا مصلحت تھی ۔

کرنل :- سعادت علی ہمارا دوست ہے اور بہت ہی عیش پسند آدمی ہے ۔ اس

نے ہمیں اپنی آدمی مملکت دے دی اور دس لاکھ روپیہ نقد ۔ اب وہ بھی مزے کرتا ہے اور ہم بھی " ۷۱

یہاں زیادہ تر واقعات دہرائے جاتے ہیں مگر اس ڈرامے میں ڈرامایت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب وزیر علی گھوڑے پر سوار ہو کر کرنل کے پاس پہنچ جاتا ہے اور ان سے دس کارتوس لیتا ہے پھر اپنا نام بھی ظاہر کرتا ہے ۔ کرنل ہکا بکا رہ جاتا ہے اور لیفٹیننٹ سے دبی زبان میں کہتا ہے کہ یہ ایک جاں باز سپاہی تھا ۔

ابراہیم یوسف (۳۰ اکتوبر ۱۹۹۹ء - ۱۵ مئی ۱۹۲۵ء)

ابراہیم یوسف کا نام اُردو ڈراما میں بڑی اہمیت کا حامل ہے ۔ انہوں نے تصنیف و تالیف اور تنقید و تحقیق کا کام بہت کیا ہے ان کے ڈرامے مضامین ہندو پاک کے معتبر رسالوں میں چھپے اور کتابی صورت میں بھی بہت کچھ محفوظ رہا ۔ علاوہ ازیں وہ افسانہ اور ناول بھی لکھتے تھے ۔ ان کے ادبی کارنامے اس طرح سے ہیں (۱) سوکھے درخت (ڈرامے ۱۹۵۲) (۲) آبلے اور منزلیں (ناول ۱۹۵۳) (۳) طنزیہ ڈرامے ۱۹۷۴ (۴) دھوئیں کے آنچل (ڈرامے ۱۹۷۶) (۵) صولت عالمگیر (مرتب قدیم ڈراما) (۶) گم شدہ خط (ترجمہ ڈرامے) ۱۹۷۸ (۷) پانچ چھ ڈرامے ۔ ۱۹۷۸ (۸) اندر سجا اور اندر سجائیں (تنقید ۱۹۸۰) (۹) اُردو کے اہم ڈراما نگار متقین ۱۹۸۱ (۱۰) اُردو کے اہم ڈراما نویس ^{مستطین} (۱۱) اُردو کا اہم ڈراما نگار آغا حشر ۱۹۸۲ (۱۲) اُردو ڈرامے کی تنقید کا جائزہ ۱۹۹۴ (۱۳) پرچھائیوں کا پیچھا (ڈرامے) ۔ ۱۹۹۸ ۔ ۷۸

”سو کھے درخت“ ابراہیم یوسف کے ڈراموں کا پہلا مجموعہ ہے، جو جولائی ۱۹۵۲ء میں مکتبہ افکار بھوپال کی وساطت سے منصف شہود پر آ گیا۔ اسکے بعد ہندوستانی اور پاکستانی کئی ایڈیشنز بھی اس مجموعے کے آ گئے۔ زیرِ تبصرہ مجموعے کا پہلا ڈراما لاش کے گرد ۱۹۴۹ء میں لکھا گیا ہے، جس میں ایک ایسے گھرانے کی عکاسی کی گئی ہے، جہاں ۷-۸ سالہ معصوم طاہرہ کے چہرہ پر اُداسی اور پریشانی کی گھٹائیں چھائی ہوئی تھیں۔ بیس ایکس سالہ مفلوج زینت کی رگ رگ سے جوانی پھوٹ پڑ رہی تھی، مگر قدرت نے جسکو مفلوج بدن عطا کر کے ایک پھٹے پرانے بستر پر ڈال دیا تھا، جو یاس اور نا اُمیدی کی مکمل تصویر بنی، ماں کی آخری سانسیں گن رہی تھی۔ سترہ اٹھارہ سالہ حسین اور صحت مند زبیدہ جھلملاتے ہوئے چراغ کے نیچے بیٹھی، جس کے چہرہ پر معصومیت اور تقدس کے علاوہ جوانی کا اُبھار تھا، لیکن چہرے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کے سارے غم اسکے گرد جمع ہو گئے ہیں۔ اس ڈرامے میں گدھ جیسے آنکھوں والے منور کا بھی کردار ہے، جو زبیدہ کے سامنے اسکا آخری فیصلہ سننے کیلئے بیٹھا ہے۔ وہ اپنے آقا رحمن میاں کا سچا نمک خوار ہے اور جس کو ۲۵ روپے تنخواہ اس لئے ملتی ہے کہ وہ ان کیلئے ہر رات ایک نئی لڑکی فراہم کر لے اور موقع ملنے پر ان کی چھوڑی ہوئی پلیٹ.....

سے خود بھی کچھ چکھ لے۔ اس ڈرامے میں بوڑھے رحیم کا کردار بھی ہے، جو بڑھیا اور اسکی تینوں بچیوں (اپنی بہنوں) کا آخری سہارا تھا، مگر ایک مہینہ سے لاپتہ ہے اور جسکی تلاش میں پولیس نے متعدد مرتبہ اس چھوٹے سے کواٹر پر چھاپے ڈالے۔ رحمن کے پاس پیسہ ہے اور انکی رگوں میں جوانی کا خون اور غرور کا نشہ۔ غریبکے اس ڈرامے سے ہمارے کھوکھلے سماج کی عکاسی خوب ہو جاتی ہے۔ جس میں نہ جانے آج بھی کتنی غریب لڑکیوں کو انکی معصومیت اور غربت کا استحصال زرداروں کے ہاتھوں ہوتا ہے۔ اس مجموعے کے دوسرے ڈرامے ”ایڈیٹ“ ۱۹۵۱ء کا موضوع اگرچہ کچھ پھیکا پھلے اور اسے طربیانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے مگر یہ بھی ہماری پراگندہ سوسائٹی پر طنز کے زبردست تیر

تقسیم ہند سے پہلے انجمن ترقی پسند مصنفین بھوپال نے فسادات کے خلاف ایک مجموعہ 'خونی ہے ہندوستان' شائع کیا۔ جس میں ابراہیم یوسف کا لکھا ہوا ڈراما "خونی کی بوندیں" بھی شامل کیا گیا ہے۔

منصور ایک ہندو لڑکی اندو (رقاصہ) کا ہدر بن کر اس سے بھائی بہن کا رشتہ جوڑتا ہے اور اس پر سوسائٹی کے لوگ چہ میگوئیاں کرنے لگے ہیں۔ حالانکہ نجمی کی موت کے بعد یہ منصور کا سہارا بنی۔ اب اس ساری بدنامی سے بچنے کیلئے شکنتلا اسے یہ مشورہ دیتی ہے کہ وہ راما سے شادی کر لیں۔ جب اس کیلئے اندو راضی نہیں ہوتی تو راما نہ ہی تعصب کو بھڑکاتا ہے۔ "ایک رات کی کہانی" بھی ایک Suspence ہنگامے سے بھرا ہوا ایک ڈراما ہے جس میں عمر جس لڑکی کو چاہتا ہے، بد قسمتی سے وہ لڑکی اسلم سے محبت کرتی ہے مگر اسلم اسکی محبت کو اپنی ہوس کا شکار بنا لیتا ہے اور وہ لڑکی رسوا ہو کر درد کی ٹھوکریں کھانے کیلئے مجبور ہو جاتی ہے۔ "چگا ڈیس" دراصل ہمارے ہندوستان میں بڑھتے ہوئے مغربی کلچر کے اثرات کے چند پہلوؤں کی عکاسی کرتا ہے، جس میں ممبران کلب جعفر، کوپال، پروفیسر گیتا، کامریڈ سکینہ، مالتی، فیاض، ہمز گیتا، شاہد اور شکیل مغربی طرز کے ایک ہوٹل میں ایسی حرکات کرتے رہتے ہیں، جو ہمارے کلچر نہ ہی اصولوں اور ہماری روایتوں کو مساس کرتے ہیں۔ ڈراما نگار نے کالموں میں جگہ جگہ طنز کے تیر مارے ہیں۔ سوکھے درخت اس مجموعے کا آخری ڈراما ہے جو ۱۹۴۶ء میں لکھا گیا ہے۔ یہ ڈراما بڑا ہی پرائثر اور دل ہلانے والا ہے۔ جس میں انور ایک مالدار شہری مریم نامی لڑکی کی پرورش کرتا ہے۔ اسکی اپنی بیٹی نجمہ کی شادی اسکے چچا زاد بھائی ثروت سے کی جاتی ہے مگر نجمہ ایک تو مریم کی طرح حسین نہیں ہوتی ہے اور ثروت پہلے سے مریم کے دام محبت میں گرفتار ہوتا ہے جسکی وجہ سے نجمہ اور ثروت کی شادی بے جوڑ ثابت ہوتی ہے جسکا اظہار وہ اپنے دوست جمیل سے کرتا ہے۔ جمیل یہ سن کر اس کو کشش

میں لگا رہتا ہے کہ کیسے وہ ثروت کا گلہ نجمہ سے چھڑالیں۔ یہ خبر جب بیگم انور اور نجمہ تک پہنچ جاتی ہے تو وہ جمیل کو گھر سے نکلے کو کہتے ہیں۔ اتنا ہی نہیں بیگم انور (جو کہ بڑی شوخ اور شاطر عورت ہوتی ہے) ایک تدبیر سوچ کر اپنے شوہر سے کہتی ہیں کہ تم مریم سے نکاح کر لو۔ انور جو کہ بچپن سال کا ہوتا ہے اور دائم المریض بھی ہوتا ہے پہلے یہ ماننے کیلئے تیار نہیں ہو جاتا پھر بیگم کے زبردست تاکید پر وہ مریم سے کہنے لگتا ہے۔

”انور۔ یہ سامنے سوکھے درخت اسی اُمید پر جی رہے ہیں کہ ان میں ابھی بہاریں پوشیدہ ہیں۔ اور باغبان قدرت نے انہیں اسی واسطے چھوڑ دیا ہے کہ بوڑھے درختوں پر بہاریں آئیں اور ان پر پھر جوانی کی لہر دوڑے ورنہ بادخزاں کے جھونکے انہیں خس و خاشاک کی طرح ہی سے اُکھاڑ کر پھینک دیتے۔“ ۱۹

اسکی یہ باتیں سن کر مریم پر جیسے کوئی پہاڑ ٹوٹ پڑتا ہے اور وہ کہنے لگتی ہے۔

”مریم۔ تو یوں کہیے کہ اپنے احسانات کا بدلہ میری جوانی سے لینا چاہتے ہیں اور ظلم کی تاریخ میں ایک اور باب کا اضافہ کرنا چاہتے۔ تاکہ جب انسانیت اور مساوات کا دور آئے تو دنیا آپ اور آپ کی نسل پر لعنت بھیجے۔ آپ دمہ کے بیمار ہیں اور موت کے قریب لیکن آپ اپنی ہڈیوں میں مجھے جکڑنا چاہتے ہیں۔“ ۲۰

انور پر ان باتوں کا کچھ اثر نہیں ہوتا ہے اور وہ بیگم کے کہنے پر نکاح کی تیاری میں لگ جاتا ہے اور مریم ثروت کے پاس جا کر اسے انور کے پروگرام کے بارے میں کہتی ہے تو ثروت آگ بگولہ ہو جاتا ہے کہ عین وقت پر جمیل یہ خبر لے کے آتا ہے کہ حضور جب مکان کے بالائی حصہ پر چڑھ رہے تھے زینہ پر انہیں دورہ پڑ گیا اور وہ نیچے گرے۔

میرا خیال ہے۔۔۔ شاید وہ۔۔۔۔۔

اس طرح سوکھے درختوں میں بہاؤ نہیں آتی ہے اور مریم بھی، در سے ٹکڑ جاتی ہے۔

پانچ چھ ڈرامے مجموعے کے پہلے ڈرامے ”ٹوٹے ہوئے خوابوں کا درماں“ کا اصل موضوع ماں کی ممتا ہے۔

”اندھیری رات کا جگنو“ میں نقوی ایک پیشہ ورانہ ڈاکٹر کے پاس اسکا پڑوسی کلرک اپنی بیوی ابوا کا اسقاط حمل کرانے کیلئے آتا ہے۔ وہ اپنی بیوی کا حمل اسلئے گراتا چاہتا ہے کیونکہ اسکے پیٹ میں اس کا بچہ نہیں، بلکہ انکے افرسٹر رائے کا بچہ چل رہا ہے۔ تین مہینے پہلے جب کلرک رشوت کے سنگین الزام میں معطل کیا گیا، تو انکی بیوی نے مجبور ہو کر اپنے شوہر کی نوکری کو بچانے کیلئے یہی راستہ اختیار کر لیا تھا۔ ڈاکٹر پہلے ابارشن کیلئے راضی نہیں ہوتا ہے مگر جب کلرک اسکے ٹیبل پر پانچ سو روپیہ رکھتا ہے تو وہ ایسا کرنے کیلئے فی الفور رضی ہو جاتا ہے۔ ۲۱

ڈراما ”خودکشی“ میں ابراہیم یوسف نے ایک بڑے پیچیدہ اور اُلجھے ہوئے نازک مسئلے کو بڑی خوبصورتی سے چھیڑا ہے۔ اس ڈراما کا پلاٹ ایسے ماحول میں ابھرتا ہے، جہاں کشور بھائیہ کی ماں مسلمان ہے، مگر باپ ہندو ہے۔ کشور اپنی ماں لے عزیزوں کو بالکل اپنے حقیقی رشتہ داروں کی طرح سمجھتی ہے اور اسلئے خیال میں وہاں اسکی شادی ناممکن ہے خود اس کا جھکاؤ ایک عیسائی نوجوان کی طرف ہے۔ اسکی سوتیلی ماں سوشلا کسی طرح کشور کی شادی غیر ہندو گھرانے میں کرنے پر تیار نہیں ہے۔ ایسی صورت میں بڑے ڈرامائی انداز میں کشور اپنی محرومی اور ناکامی کا نوہ پڑھتی ہوئی خودکشی کر لیتی ہے۔

مذہبی عقائد کی شدت ہندوستانی سماج کا خاصہ ہے۔ ابراہیم یوسف لے اس مذہبی عصبيت کی بڑی چابکدستی سے تصویر کشی کی ہے۔ کشور بھائیہ کے کردار میں بڑی مظلومیت اور یاسیت ہے۔ اسکے تمام مکالمے اسکی ناکامی و محرومی کے آئینہ دار ہیں۔ یوں اس کردار سے ہمیں بڑی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔

محض شک و شبہ کی بنیاد پر کتنی زندگیاں تباہ ہو جاتی ہیں۔ کتنے گھرانوں کی خوشیاں اور مسرتیں برباد ہو جاتی ہیں۔ یہ ابراہیم یوسف کے ڈرامے ”داغ اور دھبے“ میں دکھائی دیتا ہے۔ ناصر اس ڈراما کا ایک متلون شکی مزاج بیمار ذہنیت کا ایک کردار ہے جس

نے زندگی کے اعلا اقدار کے حامل اور حقیقت پسندانہ نقطہ نظر رکھنے والے ڈرامے کے دوسرے مثبت کرداروں پر بڑے گھٹیا اور رکیک حملے کیے ہیں۔

ڈراما نگار نے اس ڈرامے میں بعض بڑی تلخ ہتھیوں کو اجاگر کیا ہے۔ اسکے کرداروں میں بڑی جولانی اور زندگی ہے۔ ۲۲

”دھویں کے آٹھل“ ۲۳ ابراہیم کے عام ڈراموں کے تاثر سے بالکل الگ سماج کے افراد پر ایک گہرا طنز ہے۔ سب کردار اپنے آپ کو کسی خاص مقصد کیلئے ایک سلسلہ سے وابستہ کیے ہوئے ہیں۔ پورے ماحول میں دکھاوا تصنع اور خود غرضی کا بھیا تک تاثر چھایا ہوا ہے۔ اس ڈراما کے سب کردار اپنی اپنی الگ اور منفرد خصوصیات کے حامل ہیں۔ ان میں کوئی رشتہ نہیں ہوتا ہے ہوائے اسکے کہ وہ دوسرے میں اپنی کسی دبی ہوئی خواہش کی جھلک پاتے ہیں اور اس میں انھیں نا اُمیدی ناکامی اور جس ذہنی تصادم سے واسطہ پڑتا ہے اس نے ڈراما میں بڑی ہلچل اور زندگی پیدا کر دی ہے۔ اس ڈراما میں سماج کے مختلف گوشوں کی جس بے باکی اور بے رحمی سے نقاب کشائی کی گئی ہے وہ ابراہیم یوسف کی وسعت نظر اور اسکے سماجی نفسیات کے گہرے مطالعے کا نتیجہ ہے۔

مجموعی طور پر ابراہیم یوسف کے بہترین ڈراموں میں ایک ڈراما ”ٹوٹے ہوئے خوابوں کا درماں“ بھی ہے۔ یہ ڈراما ایک ایسے نوجوان کے گرد گھومتا ہے۔ جس نے ہندو ماں باپ کے یہاں جنم لے لیا مگر اسکی نشوونما اور پرورش ایک مسلم گھرانے میں ہوئی ہے۔ ڈراما کی رفتار اور واقعات نے کنول شیخ کو پروین سے نہ صرف دلچسپی اور قربت پیدا کر دی بلکہ وہ اس سے شادی کرنے پر بھی تیار ہو گیا۔ البتہ کنول شیخ کی پرورش کرنے والی سسلی بہن بڑے تذبذب میں تھی اور اسکی سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ اس بارے میں کیا فیصلہ کیا جائے۔ آخر بڑے ڈرامائی انداز میں کنول شیخ کے ہندو والدین کا پتہ چل ہی جاتا ہے۔ اب یہ فیصلہ کنول شیخ کو کرنا ہے کہ اب وہ کس کے پاس رہے گا۔ کنول شیخ اپنی

پرورش کرنے والی ماں سلمیٰ بہن کا انتخاب کرتا ہے۔ اس کی حقیقی ماں کنول شیخ کے اس فیصلے سے بہت خوش ہوتی ہے اور اس طرح یہ ڈراما زندگی کی علاقہ داروں کے خوشگوار ماحول میں اختتام پذیر ہوتا ہے۔

اس ڈرامے میں بڑا سادہ ماحول ہے، لیکن تمثیلی چابک دستی اور شرافت نفس کے بلند جذبے نے ڈراما میں بڑا زور اور کرداروں میں جان پیدا کر دی ہے۔ ہر کردار فعال اور منفرد حیثیت کا مالک ہے۔ پورے ڈرامے میں ایسا حیرت انگیز اور متاثر کرنے والا ماحول ہے، کہ انسان سوچتا ہی رہ جاتا ہے۔

ابراہیم یوسف کا شمار زیادہ تر اُردو کے یکباہی ڈراما نگاروں میں بھی کیا جاسکتا ہے۔ اسی لئے پروفیسر فصیح احمد نے انکے بارے میں لکھا ہے۔

”اُردو یک باہی ڈراما کے ضمن میں صرف اتنا کہا جاسکتا ہے کہ کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ ابراہیم یوسف پر جنات کا سایہ ہے، ان کے اکثر ڈرامائی کردار اس حقیقت کی غمازی کرتے ہیں۔۔۔۔۔ وہ زندگی کی علاقہ دار کا حامل ایک بلند نظر ڈراما نگار بھی ہے زندگی کے پیچیدہ گوشوں میں کوئی ایسا باریک اور حقیر نکتہ اسکی دور رس نظروں سے اوجھل نہیں ہے۔ اس کا فن ہزار زاویہ سے زندگی کے تمام دائروں پر محیط ہے اور حقیقتاً یہ کسی ادیب کی عظمت کی بڑی دلیل ہے۔“ - ۲۴

ابراہیم یوسف کے ڈراموں کو پڑھنے کے بعد ان چند باتوں کا بھی پوچھتا ہے کہ عورت کی بلندی اور عصمت ابراہیم یوسف کے ڈرامے ’’تین نسلیں اور ایک دور‘‘ میں دکھائی دیتی ہے، جس نے ایک خاندان کے مختلف مزاج ذہنی و فکری اعتبار سے الگ الگ احساس کے لوگوں کی شہ ازد بند کی ہے۔ اسکے سوچنے کا انداز اسکی مصروفیت اور اسکی تمام کوششیں صرف خاندان کو ایک گھتی میں جوڑے رکھنے کیلئے ہیں۔ اس ڈراما کے کردار جو مختلف ادوار کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ڈراما میں بڑی کشش پیدا کر دیتے ہیں۔ جسے ہم صرف انسانی نفسیات کے ارتقا کا ہی نام دے سکتے ہیں۔ ڈراما جس کامیابی کے

ساتھ نقطہ عروج تک پہنچتا ہے۔ وہ صرف پڑھنے اور دیکھنے والا ہی محسوس کر سکتا ہے۔ مکالموں کی مناسب ادائیگی اور برجستگی ڈراما میں بڑا تاثر پیدا کرتی ہے اور نفسیاتی اعتبار سے تو یہ ڈراما بہترین اور کامیاب ترین ڈراموں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔

ابراہیم یوسف کا ایک اور ڈراما ”بادلوں کا سایہ“ بھی نفسیاتی کشش اور باطنی پیچیدگیوں کا آئینہ دار ہے۔ ابراہیم کے اکثر ڈراموں کی طرح اس ڈراما میں بھی عورت ایک نرس گریز کے روپ میں ایک پر خلوص ایثار و خدمت کے جذبے سے بھرپور دکھائی دیتی ہے۔ اس کا کردار ڈراما میں بڑی شدت اور جان پیدا کرتا ہے۔ ماں کے خدشات بیٹے کی متلون مزاجی ان سب نے مل کر ایسی کیفیات پیدا کیں، جو صرف اچھے ڈراموں میں ہی پائی جاسکتی ہیں۔ خاص طور سے ابراہیم کے یہاں عورت کا تقدس کوئی اتفاقی چیز نہیں ہے، البتہ وہ عورت کو جن اوصاف سے مزین دیکھنا چاہتا ہے، یہ صرف اس کا نقطہ نظر ہی نہیں، بلکہ حقیقتاً اسکے دل کی آواز ہے، جو اس کے اکثر و بیشتر ڈراموں میں بانگ درا بن گئی ہے۔

رفعت سروش (پیدائش ۲ جنوری ۱۹۲۶ء)

عصر حاضر کے اردو ادیبوں اور شاعروں میں رفعت سروش کا نام میڈیا میں بہت ہی مقبول ہے۔ وہ ایک پیشہ ورانہ قلم کار ہیں اور انہوں نے نظم کے بیشتر شعبوں میں خوب قلم چلایا ہے۔ کثرت نویسی اور مطالعے کی کمی کی وجہ سے انکی تخلیقات میں سطحیت پائی جاتی ہے۔ انہوں نے پچاس سے زائد کتابیں لکھیں اور اسکے علاوہ مختلف رسائل میں شائع ہوئی انکی نگارشات یا سنٹر شدہ انکے پروگراموں کی تفصیل یہاں بیان نہیں کی جاسکتی ہے۔ انہیں ڈیڑھ درجن انعامات اور اعزازات سے نوازا گیا۔ علاوہ ازیں ان پر دو کتابیں بھی شائع ہوئیں اور انکی ”شخصیت اور فن“ پر ڈاکٹر عطیہ سلطان نے برکت اللہ یونیورسٹی بھوپال سے Ph.D کی ڈگری بھی حاصل کر لی۔ ڈراما کے متعلق انکی چند خاص کتابیں اس طرح سے ہیں۔

عروج آدم (منظوم ڈرامے ۱۹۶۷) جہاں آرا (۱۹۷۳) اوپیرا) روشنی کا سفر)
 ۱۹۷۴۔ منظوم ڈرامے) شاہجہان کا خواب (۱۹۸۰) اوپیرا) تاریخ کے آئینے میں)
 ۱۹۸۴۔ ڈانس ڈرامے) مری صدا کا غبار (۱۹۸۳) منظوم ڈرامے) پھولوں کی
 وادی (۱۹۸۶) منظوم ڈراما)۔ اُسی دیوار کے سائے میں (۱۹۸۷) منظوم ڈرامے)
 ڈگر پگھٹ کی (۱۹۹۱) ڈرامے) شعور آگئی (۱۹۹۳) منظوم ڈرامے) اوپیرا) زندگی
 اک سفر (۱۹۹۵) ریڈیائی ڈراما) رنگ منچ کے پانچ رنگ (۱۹۹۷) ہندی منظوم
 ڈرامے) خواب اور تعبیر خواب (۱۹۹۹) منظوم ڈراما) رائے پرویں (منظوم
 ڈراما) وغیرہ ۲۵

”ڈگر پگھٹ کی“ ۲۶ رفعت سروش کے چھ نثری ڈراموں کا ایک مجموعہ ہے جو کہ
 ۱۹۹۱ء میں منظر عام پر آگیا۔ ”ڈگر پگھٹ کی“ امیر خسرو کی حیات و فن کے چند
 پہلوؤں کی عکاسی کرتا ہے۔ یوں تو حضرت امیر خسرو ایک ہمہ گیر شخصیت، ایک بڑے
 فنکار، ایک بزرگ ہستی، سچے عاشق مختلف زبانوں کے ماہر، دین پرست، محبت وطن،
 اعلا پایہ کے شاعر اور مفکر کا ایک بلند نام ہے۔ انکی شخصیت کے مختلف گوشوں کو اجاگر کرنا ایک
 ڈرامے میں ناممکن ہے۔ یہ رفعت سروش کے قلم کا کرشمہ ہی ہے کہ انہوں نے کسی حد تک
 اس صوفی بزرگ کی شخصیت کی بھرپور تصویر ہمیں دکھانے کی کوشش کی ہے علاوہ ازیں اس
 ڈرامے میں امیر خسرو کے دور کے سیاسی منظر نامے کی بھی جھلکیاں دکھانے کی سعی کی گئی
 ہے۔

”ڈگر پگھٹ کی“ پچاس صفحات پر پھیلا ہوا ایک اسٹیج ڈراما ہے جسے تقریباً اسٹیج پر
 کھیلنے کیلئے دو گھنٹے کا وقت لگ سکتا ہے۔ اس میں کل دس مناظر ہیں اور بیس سے زائد
 کردار ہیں۔ اس ڈرامے میں وحدت تاثر کی کمی ہے۔ جنگوں کا بیان ہے جس سے
 لگتا ہے کہ ”بادشاہ بہت ہی حرص پرست ہیں مگر جب اسکا دربار لگتا ہے تو ہمیں یہاں
 مکالموں میں یہ تاثر دیا جاتا ہے کہ بادشاہ انصاف پرست ہے۔ امیر خسرو کا کردار بھی

کچھ جاندار نہیں تخلیق کیا گیا ہے۔ پلاٹ کے ارتقا میں سچ سچ میں رکاوٹ آ جاتی ہے۔

ڈرامے میں تصادم کی کمی بھی ہے۔ کرداروں میں تصادم نہ ہونے کے برابر ہے۔ البتہ خسرو کو جب علا الدین پابندی وقت کے بارے میں کہتے ہیں تو کچھ اندرونی تصادم اس سے پیدا ہو جاتا ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے یہ ڈراما بہت اچھا ہے۔ مکالمے بالکل مختصر اور اسٹیج کے لائق ہیں۔ اسٹیج کاری کو جگہ جگہ ملحوظ نظر رکھا گیا ہے۔ جہاں جنگ و دیگر خونیں واقعات ہیں، وہاں بڑی فنکاری سے مکالمے ہی استعمال کیے گئے ہیں۔

زیر بحث مجموعے کا دوسرا ڈراما ”مصور“ ہے۔ اس میں کل چھ مناظر ہیں۔ پہلا منظر قدرے طویل ہے۔ اس میں مصور ساجد اپنے گھر میں تصویریں بناتا ہے۔ اپنی بیوی شاہدہ سے گفتگو کے دوران ہمیں اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ انھوں نے نوکری چھوڑ دی ہے۔ اسکے سٹرو ز گار کیلئے اب کوئی بندوبست نہیں ہے اور نہ وہ تجریدی آرٹ کے ہوا اور کچھ کرنا چاہتا ہے۔ اسکی پینٹنگ ہر جگہ رد کی جاتی ہے۔ ڈرامے کے شروع شروع میں ہمیں لگتا ہے کہ ساجد کے کردار میں کچھ قنوطیت ہے۔ یہاں تک کہ ہمیں فنکار سے نفرت بھی ہو جاتی ہے۔ جتنا Negative ذہن مصنف نے ساجد کے کردار میں بھر دیا ہے حقیقی معنوں میں ایک فنکار کا ذہن اسقدر منفی نہیں ہو سکتا ہے۔ یہاں سو فیصد اسکا ذہن اپنی سوسائٹی کے برعکس ہوتا ہے۔ پھر جب اُسے ہر جگہ ٹھکرایا جاتا ہے۔ تو اس ڈرامے کا نقطہ عروج آ جاتا ہے۔ یہاں نقطہ عروج تک ڈرامے میں کوئی دلچسپی ہمیں نہیں پیدا ہو جاتی ہے۔ کوئی اُمید کی کرن اس میں نظر نہیں آتی ہے۔ اسکی زندگی کا کوئی بھی تانناک پہلو نہیں دکھایا گیا ہے۔ پھر اچانک ڈرامے کا تاثر بدلتا ہے۔ مصنف اپنے مقصد کو صحیح انداز میں واضح نہیں کر سکے۔ عورت اگرچہ آرٹ کی قدردان ہوتی ہے مگر وہ ساجد کیلئے کیوں کچھ نہ کر سکی؟

ساجد متکون مزاج تھے مگر اُس کو آرٹ کی قدردان مل گئی تھی۔ یہاں آکر ڈراما نگار کو پلاٹ اس طرح ترتیب دینا چاہیے تھا جس سے کہانی کچھ موڑے لے سکتی۔ ۷۷

”زندگی اک سفر“ ۱۴۴ صفحات پر مشتمل رفعت سروش کے دو ریڈیائی ڈراموں پر مشتمل ڈراموں کا مجموعہ ہے۔ جو ۱۹۹۵ء میں نورنگ کتاب گھر کی طرف سے منظر عام پر آگیا۔ پہلا ڈراما مرزا محمد ہادی رسوا کے مشہور ناول امراؤ جان ادا کا ریڈیائی روپ ہے اور ”زندگی اک سفر“ رفعت سروش کا طبع زاد ڈراما بھی اس میں شامل ہے۔ اسکے علاوہ ریڈیائی ڈرامے پر ایک تفصیلی مضمون بھی اس کتاب میں شامل کیا گیا ہے جس کی نوعیت تجرباتی ہے نہ کہ نظریاتی ہے؟

ڈراما ”زندگی اک سفر“ عصری ادب کی اچھی خاصی تصویر پیش کرتا ہے۔ یہ اس دور کا منظر نامہ بھی ہے جو آج کے آدمی کی جدوجہد کشش، کامرانیوں اور ناکامیوں کا مرقع ہے۔ ۲۸

رفعت سروش کا شمار عصر حاضر کے ممتاز اردو ہندی ڈراما نگاروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے نہ صرف خود ڈرامے لکھے بلکہ اسٹیج بھی کروائے۔ ریڈیو اور ٹی وی پر پروڈیوس کر دئے، اور بہت سے لوگوں کو اس صنف کی طرف راغب بھی کیا۔ ڈراما نگاری، ڈرامے کی پیش کش، پردہ، پس پردہ، موسیقی، روشنی، آواز اور حرکات غرضیکہ ڈراما نگاری کے سبھی لوازمات پر ان کی مضبوط گرفت ہے۔ اس کے پیچھے کچھ انکے اساتذہ (جن میں زیڈ۔ اے۔ بخاری) کا ہاتھ ہے اور پھر یہ ان کی ملازمت کا ایک اہم لوازم تھا۔ اصل بات یہ ہے کہ ڈراما نگاری ان کا صرف شوق ہی نہ ہے بلکہ ان کا پیشہ بھی ہے۔ زندگی کا بیشتر حصہ انھوں نے ریڈیو اسٹیشن میں ڈراما پروڈیوسر کی حیثیت سے گزارا ہے۔

انھوں نے ان گنت ڈرامے لکھے۔ کچھ گردش زمانہ کے نذر ہو گئے۔ کچھ ریڈیو کے وسیلے سے ہوا میں تحلیل ہو گئے، جو سرمایہ بچ گیا اس کو کتابی صورت میں ہم تک بھی پہنچا دیا۔ وہ اپنے ڈراموں میں ایک مفکر اور اور فلسفی بن کر سامنے آجاتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں کردار کئی صورت میں ابھر آجاتے ہیں۔ ان کرداروں کے وسیلے سے ہم رفعت سروش کی

فلسفیانہ فکر اور عمل کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ وہ شاعرانہ فکر و احساسات کے ساتھ نگاہ حق شناس بھی رکھتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں ان کے عصر کا اثر بھی ہے۔ ماحول کی عکاسی بھی جگہ جگہ بہ درجہ اتم موجود ہے۔ انکے یہ ڈرامے ایک طرف اُردو ڈرامے کو نئی جہتیں عطا کرتے ہیں تو دوسری طرف اُردو شاعری کو نئے تجربات سے ہمکنار بھی کرتے ہیں۔ زبان و بیان اظہار و افکار کے نئے امکانات بخشتے ہیں۔ ان کے ڈرامے کہیں موضوعاتی نظموں کا خزانہ ہیں تو کہیں رقص سرور کی ہم آہنگی کا خزینہ بھی ہیں۔

پروفیسر محمد حسن (پیدائش ۱۹۲۶)

عصر حاضر کے اُردو نقادوں میں پروفیسر محمد حسن صفِ اوّل میں شامل ہے۔ ترقی پسند تحریک اور ادب کے ختم ہو جانے کے ساتھ ہی مارکسی تنقید بھی آہستہ آہستہ سکڑنے لگی، مگر آج بھی مارکسی تنقید میں جو کچھ دم باقی ہے وہ ڈاکٹر محمد حسن کی بدولت ہے۔ انہوں نے تنقید میں درجنوں کتابیں لکھیں۔ علاوہ ازیں ادب کی دیگر اصناف میں بھی نئے نئے جوت جگاتے رہے۔ وہ ایک اچھے ڈراما نگار بھی ہیں۔ ان کے ڈرامے پروفیسر محمد مجیب کے ڈراموں کی طرح اکثر و بیشتر سنجیدہ ہوتے ہیں۔ انہوں نے خود ڈرامے لکھے، کچھ مغربی ڈراموں کو ہندوستانی روپ میں پیش کیا۔ انکے ڈرامے رسالوں اور جرائد کے ساتھ ساتھ مجموعوں کی صورت میں چھپے اور اسٹیج بھی ہوئے، ریڈیو سے نشر بھی ہو چکے۔ اتنا ہی نہیں صنفِ ڈراما پر بھی کافی تنقیدی مضامین لکھے اور اُردو ڈراموں کے دو مجموعے مرتب بھی کئے۔ اب یہاں ان کے چند ڈراموں پر ایک نظر ڈالی جائیگی۔ ۲۹ ڈاکٹر محمد حسن کے ڈراموں کا پہلا مجموعہ ”پیسہ اور پرچھائیں“ کے عنوان سے چھپا۔ اس مجموعے میں شامل ڈراموں میں طبع زاد اور ترجمہ شدہ دونوں قسم کے ڈرامے ہیں۔ حکم کی بیگم، پشکن کا ترجمہ ہے اور انسپکٹر جنرل، گولگول کا ترجمہ ہے۔ ان تمام ڈراموں کے موضوعات ایک دوسرے سے جدا گانہ ہیں۔ ڈراما ”پیسہ اور پرچھائیں“ کا موضوع بیروزگاری سے پیدا ہونے والے جرائم کی کہانی ہے۔ ”سرخ پردے“

روایت سے بغاوت کی ایک علامت ہے۔ ”سونے کی زنجیریں“ ایک فنکار کی عظمتِ فن اور روشناسِ فن کی درمیانی منزل ہے۔ فن کی پہچان فن کار کو ماسوائے فن ہر اوزارِ منہ حیات سے بے نیاز کر دیتی ہے۔ ”نظیر اکبر آبادی“ میں ایک معصوم شاعر کا کردار پیش کیا گیا ہے۔ ”نقش فریادی“ غالب کی زندگی سے مستعار چند واقعات ہیں، جن میں اردو کے ایک بلند پایہ شاعر یعنی مرزا اسد اللہ خان غالب کے بکھرنے کی کیفیت ہی نہیں ملتی ہے، بلکہ ہمیں حسرت و یاس میں گذرتی ہوئی انکی زندگی کی مختلف جھلکیاں ملتی ہے۔ ”اکبر اعظم“ اپنی تکنیک کے لحاظ سے ایک بڑا منفرد ڈراما ہے۔ یہ ریڈیائی تقریر کی صورت میں لکھا گیا ہے۔ ”انسپکٹر جنرل“ روسی انقلاب (۱۹۱۷) سے پہلے کی کہانی ہے، جہاں ہرزہ دار افسر ظلم کرتا اور اپنی من مانی کے علاوہ بدعنوانیاں بھی کرتا ہے۔ اس ڈرامے میں مجرموں کا خوف و دہشت سامنے لایا گیا ہے۔ پیسہ اور پر چھائیں“ کا ایک فکر انگیز کردار ”رامو“ ہے، جو ایک بے روزگار نوجوان ہوتا ہے اور ان حالات میں اسکی ماں تپ دق کی مریضہ ہوتی ہے۔ تو وہ اپنی ماں کو بچانے کیلئے چوری کرتا ہے، لوگوں کے جیب صاف کرتا ہے، کیونکہ انتہائی مجبوری کے عالم میں نوکری چھوٹنے کے بعد بے سہارا انسان آخر پیٹ کی دوزخ بھرنے کیلئے اور اپنی ماں کے علاج کیلئے وہ پیسہ کہاں سے لائے گا؟ اسکا چیخ چیخ کر یہ کہنا کہ ”ماں جی مر گئی۔ اپن نے اسے مار ڈالا، انسپکٹر صاحب اپن نے اسے مار ڈالا، ہمیں پھانسی دو۔ ہم جیب کترے نہیں ہے، خونی ہے۔ بھگوان قسم ہم خونی ہے۔ اپن تم سے بھیک مانگتا ہے۔ انسپکٹر صاحب ہمیں پھانسی دیدو، بھگوان کیلئے پھانسی دیدو“۔ (ص ۳۸)

اس ڈرامے کا یہ مکالمہ اس بات کا ہمیں بین ثبوت فراہم کرتا ہے کہ چوری کرنے والا یہ شخص اصل میں پیسے کا خواہش مند نہیں تھا، بلکہ وہ اپنی ماں کی صحت چاہتا تھا۔ وہ اس بُرے کام سے چھٹکارا پا کر گاؤں واپس چلا جانا چاہتا تھا، لیکن چوری کرنے والوں نے انہیں حال و مستقبل کی وہ بھیا نک تصویریں دکھائیں کہ بالآخر راتمو کو نفرت انگیز فیصلہ کرنا ہی پڑا۔ اسے سماج کی غلاظت میں زبردستی پھینکا گیا، مگر وہ اچھا آدمی بننے کی متواتر جدوجہد کرتا رہا۔ راتمو نے ایک بدحواس بوڑھی رئیس عورت کا ہوا آڈالیا۔ چوری اس کیلئے کی، اس سے پہلے کی، تاکہ چوری کے روپیوں سے

وہ اپنی بوڑھی ماں کو دو اپلا سکے مگر وہ بے چاری اس پانی دنیا کو کچ کر جاتی ہے۔ راتوں کا احساس گناہ بڑے بڑے نمائشی مذہب پرستوں سے بڑھ کر ہے جس نے شعور کے ایک جھکے سے پیسہ اور سماج دونوں کو ٹھکرا دیا ہے۔ ”پیسہ اور پرچھائیں“ میں دو کہانیاں ہیں جو ایک ساتھ چلتی ہیں۔ ایک طرف راتوں کا مار اور اسکی بیمار ماں ہے جوالات اور انسپکٹر ہے اور دوسری طرف ریحانی اور ایک نوجوان کا عاشقہ ہے۔ ان دو کہانیوں کو صرف بوڑھی رئیس عورت کا بننا جوڑتا ہے جسے راتوں نے اپنی جان بچانے کیلئے بوڑھی عورت سے چھین کر نوجوان عاشق زاد کے کوٹ کے جیب میں ڈال کر رکھا ہے۔ نوجوان جو پہلے تلاش تھا اب بے خبر ہو جاتا ہے کہ اس کے پاس پچاس ہزار روپے ہیں۔ اب وہ ریحانی جیسی امیر لڑکی سے محبت کر سکتا ہے، شادی کر سکتا ہے جو فیشن اور فیشن پسندی کی ولدادہ ہے اور نئی تہذیب کی پروردہ ہے۔ وہ اکثر اپنے عاشق سے ملنے ہوٹل آتی ہے اور پیسہ کمانے کی ترغیب دے کر واپس چلی جاتی ہے، جب تک یہ نوجوان پیسہ پیسہ کا محتاج رہتا ہے تب تک ہر ایک کی گھڑکیاں کھاتا ہے لیکن پھر بھی وہ اپنی بناوٹی شان بنائے رکھنے میں کامیاب رہتا ہے۔ گوکہ ہوٹل کا میجر ہر وقت اس کے ساتھ سختی سے پیش آتا ہے لیکن ہرے نوٹوں کی دلفریب بہار کو دیکھ کر وہ نہایت متواضع اور مؤدب ملازم بن جاتا ہے اور ریحانی کو یا محبوبہ سے بیوی بن جانے پر بضد ہو جاتی ہے۔ چند مکالمے پیش خدمت ہیں۔

”نوجوان:- ریحانی اچھا ہوا تم آگئیں یہ دیکھتی ہو۔ روپے روپے۔ میں یہاں میز پر تھہرے آگے اس ساری دولت کو انبار کئے دیتا ہوں۔ پچاس ہزار روپیہ۔ بولو اب تو میں تمہیں پاسکتا ہوں۔ اب تو میں ان ستاروں کو چھو سکتا ہوں جو تمہاری۔۔۔۔۔۔ زلفوں میں کھکشان کی طرح چمک رہے ہیں۔

ریحانہ۔ (ہنسی ہے) یہ بھی کوئی سوال ہے بھلا میں تم سے کالج ہی کے زمانے میں زندگی بھر ساتھ دینے کا وعدہ کر چکی ہوں ڈارلنگ۔“

حالانکہ اس سے پہلے بھی ریمانی کئی بار ایسا کہہ چکی تھیں۔

” ریمانہ: اب تم بے کار ہو۔ نوکر ہو بھی جاؤ تو دو تین سو روپے کے میں اپنے سارے شوق آرٹ، حسن مطالعہ اور سیر و تفریح سب کو دفن کر کے صرف تمہاری محبت کا وظیفہ پڑھوں کیا تم اسے پسند کرو گے۔؟“

ریمانہ کو نو جوان سے صرف دولت چاہیے لیکن روپیہ کی آمد سے پہلے نو جوان جو ریمانی کیلئے ماہی بے آب کی طرح تڑپتا تھا۔ روپیہ پر فریفتہ ہونے والی محبوبہ کے ساتھ سمجھوتہ نہ کر سکا۔ اس نے محبوبہ اور روپیہ دونوں کو لات مار دی۔ غرض کہ یہ ڈراما نہ صرف سماجی و معاشی ڈراما ہے، بلکہ ایک کامیاب ڈراما بھی جس میں ہمارے موجودہ سماج کے مثبت خدو خال نظر آتے ہیں۔

”حکم کی بیگم“ روس کے نواب خاندانوں کی عکاسی کرتا ہے جس میں ہم ہندوستانی عکس بھی دیکھ سکتے ہیں ’معمار اعظم‘ کے تمام کردار ایک دوسرے سے بیزار ہیں، لیکن یہ لوگ اپنے مفاد کے پیش نظر ایک دوسرے کو چھوڑنا بھی نہیں چاہتے ہیں۔

ڈراما ’’سرخ پردے‘‘ رسم و رواج سے بیزاری ظاہر کرتا ہے۔ ’’سونے کی زنجیریں‘‘ ایک ایسا شاعرانہ ڈراما ہے جسے ذوق و آگہی اور کیفیت و جمالیات سے گہرا تعلق ہے۔ یہ انکے ڈرامے ’’نظیر اکبر آبادی‘‘ کی طرح ایک مکمل ڈراما ہے۔

’’نظیر اکبر آبادی‘‘ ایک ایسا جذباتی ڈراما ہے جو ایک سچے ہندوستانی کو اپنے وطن سے محبت کرنا سکھاتا ہے۔ اس ڈرامے میں نظیر کی زبان سے جتنے بھی مکالمے ادا ہوئے ہیں گویا وہ اپنے وطن، لوگ اور شہر اکبر آباد کے ذرہ ذرہ سے محبت کی داستانیں دہراتے ہیں۔ ان تمام مکالموں پر موصوف مصنف نے بہت محنت کی ہے۔ نظیر قطب الدین سے کہتے ہیں۔

’’نظیر۔۔۔۔۔ مزہ یہ ہے کہ میں نے خود اپنے ہی اوپر یہ چند شعر کہے تھے، سچ تو یہ ہے کہ کچھ انہی لفظوں میں زمانہ یاد رکھے تو رکھے۔ ورنہ بڑے بڑے بوعلی سینا اور

افلاطون گزر گئے کوئی نام لیا بھی نہیں ہے۔“ ۳۲

الغرض اعجاز مدنی کے مطابق ڈراما کافن کردار نگاری اور زوردار مکالمے، مواد موضوع اور بتدریج ارتقا پسند کہانی پر مشتمل ہوتا ہے۔ جہاں نکتہ ارتقا آجائے وہاں ڈراما مکمل ہو جانا چاہیے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ”پیہ اور پر چھائیں“ ترتیب دیکر اردو ڈراموں میں ایک قابلِ قدر اضافہ کیا ہے۔ ۳۳

ڈاکٹر محمد حسن صاحب کے ڈراموں کا دوسرا مجموعہ ”میرے اسٹیج ڈرامے“ کے عنوان سے ۱۹۶۹ میں منظر عام پر آگیا۔ اس میں شامل اُن کا پہلا ڈراما ”ریہرسل“ ہے۔ یہ ڈراما ایک ایکٹ کی کامیڈی ہے، اسے پہلی بار حید آباد میں اسٹیج کیا گیا اور اسکے بعد نئی تال اور پھر علی گڑھ میں بھی یہ اسٹیج کیا گیا۔ ہدایات کے مطابق اس ڈرامے کا کھیلنے کا وقت ۴۰ منٹ ہے۔ اور اسے ایک ہی سیٹ پر کھیلا جاسکتا ہے۔ ۳۴

اس ڈرامے میں مشہور روسی ڈراما نگار گوگول کے شاہکار ڈرامے ”انسکٹر جنرل“ کے ہندوستانی روپ کو ایک کالج کی شوقیہ اداکاروں کی ٹانگ منڈلی پیش کرنے کیلئے ریہرسل کر رہی ہے، مگر وہ سبھی فن اداکاری سے ناواقف ہوتے ہیں اور ریہرسل کے دوران ہی انہیں کیا کیا مسائل پیش آتے ہیں وہی اس ڈرامے کا اصل موضوع ہے۔ یہ ایک اچھی خاصی کامیڈی ہے جس میں مصنف نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ اداکاری ایک ایسا فن ہے جسے نبھانے کیلئے اداکار کو لگن کے ساتھ ساتھ اسقدر دلچسپی ہونی چاہیے تاکہ اسے جس قسم کا رول دیا جائے، تو اسکو وہ پوری طرح سے کر پائے۔

اس مجموعے کے دوسرے ڈرامے میر تقی میر، موم کے بت، فٹ پاتھ کے شہزادے، گوشہ غایت بھی قابلِ ذکر ہیں۔ انہیں بار بار اسٹیج بھی کر دیا گیا ہے اور نقادوں نے بھی انہیں کافی سراہا ہے۔ البتہ میرے نزدیک اس مجموعے میں شامل ڈرامے ”محل سرا“ پر تفصیلاً روشنی ڈالنے کی ضرورت ہے۔

”محل سرا“ اس مجموعے کا ہی نہیں بلکہ ڈاکٹر محمد حسن کے خاص ڈراموں میں شمار کیا جاتا ہے

جسے پہلی بار انھوں نے ”نئے ڈرامے“ میں بھی شامل کیا ہے۔ ۳۵ اس تین مناظر پر مشتمل ڈرامے میں ایسے جاگیردار گھرانے کے اندرونی ماحول کی عکاسی کی گئی جس کی جاگیرداری اب تو ختم ہو چکی ہے لیکن ابھی بھی وہ عیاش ذہنیت پوری شدت کے ساتھ ان میں بہ درجہ اتم موجود ہے۔ نواب صاحب جسکی عمر ۶۸ سال ہے مگر ہوس ناکی ابھی بھی ان کا پیچھا نہیں چھوڑتی۔ انکی ساری عمر عیاشی میں گزری ہے اور اس عمر میں بھی دوسری شادی رچائی۔ گھر میں پہلی بیوی کے علاوہ ۲۵-۳۰ سال کی کنواری بیٹی ہے، جو اپنی آگ میں جلنے پر مجبور ہے۔ کیونکہ نواب کو اپنی اس نوجوان بیٹی کی شادی کی کوئی فکر نہیں ہوتی ہے۔ ان کا قائم مقام ان کا بڑا لڑکا منظور بھی اپنی ریحانہ کی طرف سے بالکل بے فکر ہے، اور اپنے والد کے نقش قدم پر چلتا ہے۔ ان دونوں باپ بیٹے کے درمیان ذہنی سمجھوتا سا ہے۔ باپ کے ذاتی اخراجات اور نئی بیوی کی فرمائش کو پورا کرنے کیلئے منظور ان کے احکامات کی ہمیشہ تعمیل کرتا رہتا ہے اور منظور کے ذاتی اخراجات کے سلسلہ میں نواب صاحب کس قسم کی کمی پیشی نہیں کرتے ہیں کیونکہ دونوں ایک دوسرے کی کمزوریوں سے واقف ہوتے ہوئے بھی جان بوجھ کر، نجان بنے ہیں۔ سب سے خراب اثر ماں اور بیٹی پر پڑتا ہے۔ نواب صاحب کی پہلی بیگم اور ان کی لڑکی ریحانہ اس گھر میں ملازم سے بھی بدتر حالت میں رہتی ہیں۔ سارے کام کا ج یہ دونوں خود سنبھالتی ہیں اور بیمار پڑنے پر دوا کیلئے بھی کوئی انکا پوچھنا نہیں ہوتا ہے۔ ریحانہ کی بٹادی کے سلسلہ میں نواب صاحب یا منظور کو شاہانہ بیگم کا بھانجا سلیم کچھ مشورہ بھی دیتا ہے تو بات ٹال دی جاتی ہے۔ اچھے اور معقول ذی عزت اور خاندان والے لڑکے کے نہ ملنے کی شکایت کی جاتی ہے۔ دونوں باپ بیٹے اپنی ذات پر روپیہ پانی کی طرح بہاتے ہیں اور شادی کے تذکرہ بھی، روپیہ نہ ہونے کا بہانہ تراشتے ہیں۔ سلیم ان باتوں سے کڑھتا ہے۔ اسے باپ بیٹے کی اس بے حسی پر افسوس بھی ہے اور صدمہ بھی۔ ریحانہ اسے متاثر کرتی ہے وہ آخر کار ریحانہ کو نواب صاحب کے اس ”محل سرا“ کی آہنی

چہار دیواری سے نکال لے جانے کا فیصلہ کرتا ہے۔ ریحانہ کو وہ ایک خاص وقت پر بڑے دروازے کے پاس آنے کی ہدایت دیتا ہے۔ جیسے جیسے رات گزرتی جاتی ہے، ریحانہ کا اضطراب اسکی کشش اور الجھن بڑھتی جاتی ہے۔

ڈراما نگار نے ریحانہ کی متضاد اور متضادم ذہنی کیفیتوں کو بڑی فن کاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ریحانہ کے دل کی دھڑکنوں کے ساتھ قاری یا ناظر کے دل کی دھڑکنیں بھی تیز تر ہو جاتی ہیں۔ تجسس آخری لمحہ تک پیشہ برقرار رہتا ہے اور ڈرامے کا مجموعی تاثر بہت گہرا اور دیر پا ہو جاتا ہے۔ ذہنی طور پر ریحانہ اپنے جان سوز ماحول کی اتنی سخت گیر گرفت میں ہے کہ اس کے حوصلے پست ہو جاتے ہیں اور وہ سلیم کے ساتھ فرار اختیار کرنے کی ہمت نہیں کپاتی۔ حالانکہ اُس کی نجات کا واحد راستہ یہی تھا۔

۱۹۶۹ء میں دنیا بھر میں غالب صدی منائی گئی اور اس ضمن میں غالب سے متعلق مختلف پروگرام منعقد کئے گئے اور غالب کی حیات شخصیت اور انکی شاعری کے بارے میں ڈرامے لکھے گئے اور انہیں باضابطہ طور پر اسٹیج کیا گیا تاکہ صنفِ ڈراما کے ذریعے بھی غالب یا غالبیات ہر خاص و عام تک پہنچ جائے۔ پروفیسر محمد حسن کا ڈراما ”کھرے کا چاند“ اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے۔ جسے دہلی میں جشن کے موقع پر دکھایا گیا۔ یہ ڈراما تین ایکٹوں پر مشتمل ہے جسکے پہلے ایکٹ میں دوسین، دوسرے میں دو اور آخری ایکٹ میں صرف ایک ہی سین ہے۔ اس ڈرامے کو تین گھنٹوں میں اسٹیج پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ کردارے اسے زائد اس ڈرامے میں کام کر سکتے ہیں۔ مقام آگرہ ہے۔ ۶۶ء

غالب کی زندگی پر موصوف نے اس سے پہلے بھی ایک اور ڈراما ”تماشا اور تماشاں“ لکھا تھا کھرے کا چاند ایک تراشا ہوا دلکش اور پراثر ڈراما ہے۔ جو ڈاکٹر صاحب کے گہرے مطالعے، تخلیقی ذہانت اور زبردست فنی چابکدستی کے وافر ثبوت ہیں فراہم کرتا ہے۔ یہ ڈراما اپنے اندرونی اور تخلیقی بصیرتوں کے وسیلے سے ارتقا پذیر ہوتا ہے۔

متذکرہ ڈراما نہ صرف غالب کی زندگی کا المیہ ہے، بلکہ یہ ہندوستان کے سیاسی نظام کا

المیہ بھی پیش کرتا ہے۔ یہ ڈراما اگرچہ سوانحی ہے جس میں ڈراما نگار نے غالب کی شخصیت اور شاعری کو مد نظر رکھ کر اس میں واقعات کی ترتیب اور مکالموں کا انداز ایسا رکھا کہ اس سے نہ صرف غالب کی زندگی اور سماج سے اسکے رشتے بے نقاب ہو جاتے ہیں بلکہ ایک عہد اور ایک تہذیب کے زوال کا منظر بھی ہماری آنکھوں کے سامنے رقص کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ خاص طور پر اس کا خاتمہ بہت موثر اور ڈرامائی اعتبار سے بڑا فن کارانہ چابکدستی سے پیش کیا گیا ہے۔ انگریزوں کی فتح کا خیر مقدم کرنا بھی ہوئے دل سے نئی زندگی قبول کرنا حقیقت سے آگاہ ہونے کی بہت بڑی دلیل ہے۔

”مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے“ کے عنوان سے ڈاکٹر محمد حسن کے ڈراموں کا ایک مجموعہ مکتبہ دین و ادب لکھنؤ کی وساطت سے ۱۹۷۵ء میں منظر عام پر آ گیا۔ ”شکست“ اس مجموعے میں شامل پہلا المیہ ڈراما ہے۔ جس کا مرکزی کردار فرخ (ڈاکٹر) ہے۔ ایک جنگ میں وہ زندہ تو بچ جاتا ہے مگر اس کا چہرہ مسخ ہو جاتا ہے۔ اور ایک اندھی لڑکی نیلم کو آنکھوں کا آپریشن کر کے اُسے آنکھیں دلاتا ہے مگر وہ نہیں چاہتا ہے کہ فرخ اسکا بد صورت چہرہ دیکھ لیں۔ اسلئے یہ آپریشن کرنے کے بعد چلا جاتا ہے۔ دراصل ڈراما نگار نے اسکا مسخ شدہ چہرہ تہذیب انسانی کی درندگی اور خونخواری کی ایک علامت بنائی ہے۔ وہ ایک بے آسرا اندھی لڑکی کو اپنا جذباتی سہارا بنانا چاہتا ہے اور نہیں جانتا کہ یہ سہارا خود اپنی آپ ایک الگ دنیا ہے اور اس کی آرزوئیں اور تمنائیں سہارا دینے والے کی آرزوئیں کی اور تمنائوں سے اس طرح ٹکرائیں گی کہ سارے سہارے ٹوٹ کر رہ جائیں گے۔

اس ڈرامے کی کہانی کی رفتار پہلے بہت سست دکھائی دیتی ہے۔ پرکاش انکے گھر آتا ہے، فرخ بار مونیمن بجاتا رہتا ہے۔ وہ لوگ اپنی بڑائی یا دلوں کو دھڑاتے ہیں پھر آہستہ آہستہ نیلم اپنے جذبات بیان کرتی ہے۔ پرکاش فرخ کو آپریشن کرنے کیلئے راضی کرتا ہے۔ حالانکہ وہ پہلے ایسا کرنا نہیں مانتا ہے کیونکہ اسے معلوم ہے کہ اُسکی صورت دیکھ کر نیلم کے

حالات کیا کچھ ہوں گے۔ مگر پھر راضی ہو کر پرکاش کیلئے وہ چھٹی چھوڑتا ہے۔ ”میں نہیں چاہتا کہ نیلم کے دل میں جو میرا تھوڑا سا مجروح کروں، مجھ سے نفرت کرنے لگے۔ میں نے خلوص سے جو تاج محل بنایا ہے اسے اسی طرح نیست و نابود نہ کر دینا۔ میں ہمیشہ کیلئے جا رہوں۔ ۷۳

”مور پٹکھی“ اس مجموعے کا سب سے بہترین ڈراما ہے اولیٰ ڈاکٹر محمد حسن کے شاہکار ڈراموں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ یہ تیرہ مناظر پر مشتمل ایک بہترین المیہ ہے، ایک بھولی بھالی الہٰی خوبصورت سترہ سالہ لڑکی ”مور پٹکھی“ کو کیا خبر تھی کہ وقت اسے اپنا وسیلہ بنائے گا اور وہ مجرموں کے سخت و سیاہ سینوں میں انسانیت اور رحم کی ایک ہلکی سی شمع روشن کر سکے گی، جسکی روشنی اسکو ہی نہیں بلکہ خود مجرم کو جلا ڈالے گی۔ وہ مجرم اس کا عاشق ٹھگوں کا نو عمر سردار سرفراز ہوتا ہے۔ اسکا باپ اسماعیل سبکدوش ہو کر ٹھگی کے تمام اصول و ضوابط کے تحت اسے اپنا جانشین مان کر اسکو سردار بناتا ہے۔ جو کہ دوسرے ٹھگ غفور کو سخت ناگوار ہو جاتا ہے اور وہ سرفراز سے سرداری چھیننے کیلئے طرح طرح کے منصوبے تیار کرتا ہے۔ سب سے پہلے وہ اسکو سردار ماننے کیلئے یہ شرط رکھتا ہے کہ سرفراز کو اپنے آپ شکار پھانسا ہے، خود انھیں موت کے گھاٹ اتارنا ہے اور خود ہی قبر کھود کر انھیں دفن بھی کرنا ہے۔ اسلئے سرفراز شکار ڈھونڈنے کیلئے جاتے ہیں، تو وہاں اسے تالاب کے کنارے جنگل میں ایک نوجوان لڑکی مور پٹکھی سے ملاقات ہو جاتی ہے۔ دونوں کی آنکھیں چار ہونے لگتی ہیں۔ وہ بعد میں اُسے اور اسکے سرپرست ایک عیاش طبع نواب ”نواب سبزی بہادر“ کو اپنے خیمے کے پاس لاتے ہیں۔ وہاں وہ مور پٹکھی کو خیمے میں رکھ کر نواب کا کام تمام کرتے ہیں۔ مور پٹکھی اور سرفراز کے تعلقات دیکھ کر غفور کو اور زیادہ ناگوار ہو جاتی ہے اور وہ اسماعیل سے مور پٹکھی کے قتل کے بارے میں بھی کہتے ہیں۔ اسماعیل سرفراز کو کہتے ہیں کہ مور پٹکھی کا زندہ رہنا اب ہمارے لئے کوئی خطرہ بن سکتا ہے، مگر سرفراز بدری کو حکم دیتے ہیں کہ تم مور پٹکھی کی اس طرح نگہبانی

کرو تا کہ اسے نواب کے قتل کی کوئی خبر تک نہ پہنچ پائے گی۔ ادھر سرفراز کو مور پنکھی سے اس قدر عشق ہوتا ہے اور اُسے اپنے پیٹے سے نفرت ہونے لگتی ہے اور وہ مور پنکھی کو یہاں سے نکال کر اسکے اپنے گھر بھیجنے کی کوئی صورت نکالنے کی کوشش میں لگا ہے۔ اسی اثنا میں وہ لوگ سرفراز کی سرداری میں کئی بیو پار یوں کا قتل کرتے ہیں۔ مور پنکھی اچانک خیمے سے نکل کر یہ سارا منظر دیکھ لیتی ہیں۔ اس طرح انکے پیٹے کے بارے میں اُسے سب کچھ پتہ چلتا ہے مگر پھر بھی وہ سرفراز کو چاہتی ہیں۔ پیش خدمت ہوں انکے یہ مکالمے:

”مور پنکھی: مجھے ٹھگ لو۔ میری گردن سے یہ زیور، ہاتھوں کے سونے کے کڑے۔ یہ پازیب، یہ گلے کا جڑاؤ، یہ سب اُتار لو۔ میں خوشی سے تمہیں دیتی ہوں۔ لو اسے لے جاؤ۔۔۔ جاؤ ساتھیوں سے کہو کہ نواب نے ساری جائیداد میرے نام لکھی ہے۔ میں یہ سارا روپیہ سرفراز کو دیتی ہوں۔ میں یہ سارا روپیہ تم سب میں بانٹنے کو تیار ہوں۔ میں آج بھی تمہیں چاہتی ہوں سرفراز۔۔۔۔۔ تم قاتل اور خونی نہیں رہ سکتے۔ میرا پیار تمہیں جیت لے گا۔ میری محبت تمہیں پاک کر دے گی۔ مجھے بھروسہ ہے مجھے انسان سے پیار ہے۔۔۔۔۔“

میری آخری تیاگ قبول کر لو۔ اپنے ہاتھ سے یہ جڑاؤ ہار اُتار لو اور میری گردن میں اپنا خونی رومال ڈال دو۔ اسکی گرہ باندھو۔ ”تمبا کو لاؤ“ کی آواز دو ملے۔ تاری آغوش میں ہتے ہتے جان دے دوں گی۔“ ۳۸

اس طرح سرفراز سخت نادم ہو کر اپنے اہل سے منہ چھپا کر باہر نکلنا چاہتا۔ مگر موت کے سوداگر اسماعیل اور غفور وہاں تیار کھڑے ہوتے ہیں۔ اور وہ سرفراز کو اپنی قسمیں توڑتے کے جرم میں مور پنکھی کے ساتھ ساتھ اسے بھی سزائے موت دیتے ہیں۔

اس طرح یہ المیہ ان دو محبت کرنے والوں کی موت پر ختم ہو جاتا ہے۔

اس ڈرامے میں عمل کی رفتار بہت ہی تیز ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے صرف تیرہ مناظر میں اتنی بڑی کہانی کو پیش کر کے گویا ایک دنیا کو کوڑے میں بند کر دیا ہے۔ اس مجموعے کے

دوسرے ڈراموں میں مولسری کے پھول، کچلا ہوا پھول اور آخری ڈراما ”خوابوں کا سوداگر“ کے عنوان سے ہے۔

ان کے اکثر ڈرامے سماجی مسائل سے متعلق ہیں اور معاشرتی حالات کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں، جن میں زندگی اور کائنات کے حقائق کا ایک طاقتور احساس موجزن ہے۔

پروفیسر ساجدہ زیدی (۱۲ جنوری ۱۹۲۷ء حیدرآباد)

اُردو کے جدید یورپی اثرات والے ادب میں پروفیسر ساجدہ زیدی ایک قابل ذکر نام ہے۔ انہوں نے نثر و نظم دونوں میں طبع آزمائی کی۔ صنف ڈراما ان کا خاص شغل رہا۔ ساجدہ زیدی کے مجموعے ”سرحد کوئی نہیں“ میں شامل تیسرا ڈراما ”حسرت تعمیر“ اپنی تکنیک کے اعتبار سے بالکل منفرد ہے۔ یہ بیک وقت ایک نہیں، بلکہ دو مصنفین کی مشترکہ تخلیق ہے۔ اس ڈرامے کے ساتھ ساجدہ زیدی نے جو تعارفی نوٹ دے دیا ہے۔

اس میں انہوں نے بہت ہی اہم اور عجیب باتوں کا انکشاف اس ڈراما کے حوالے سے کیا ہے۔ جس کا خلاصہ یہ ہے کہ ساتویں دہائی کی ابتدا میں وہ لندن علمی مشاغل کی خاطر گئیں۔ مینا اور صفدر جعفری ان کے میزبان تھے۔ ان کے ساتھ وہ برصغیر میں رہنے والے لوگوں کے رسم و رواج و دیگر باتوں پر غور و خوض کر رہے تھے، تو اس دوران ایک ایسے ہی ڈرامے کا خیال پیدا ہوا، اُس کے بعد صفدر جعفری سے مل کر فی الہدیہ ایک ڈراما کیا۔ پہلے کچھ پروگرام اور خاکہ تو اس کیلئے تیار کیا تھا، پھر اُسی ڈرامے یا آپسی مکالموں کو ریکارڈ کیا۔ اس طرح کچھ مدت کے بعد اُس ریکارڈنگ کو سپرد قلم کر کے اس میں کچھ ترمیم و اضافے کے بعد اپنے مجموعے میں شامل کر کے شائع کیا۔ یہ ڈراما چار ایکٹوں پر مشتمل ہے اور اس میں کل ڈوہی کردار ہیں۔ منصور (شوہر) اور ریحانہ (یعنی بیوی)۔ ان کے علاوہ اور بھی چار کردار ہیں۔ یعنی ندیم، مختار، احمد اور کریم، مگر یہ چاروں کردار ڈرامے کے عمل کے دوران کبھی اسٹیج پر نمودار نہیں ہوتے ہیں، یا انکی کوئی آواز یا مکالمے نہیں ہیں، البتہ ان کا کردار صرف ہلایا ہے، مگر انداز بیان ایسا ہے کہ

ہمارے سامنے ان چاروں کے کردار واضح طور پر ابھر کر سامنے آجاتے ہیں۔
منصور یعنی ڈرامے کا پہلا کردار یا ہیرو ضرورت سے زیادہ سنجیدہ ہے مگر عاشق مزاج
ہے، وہ Modernism سے متاثر ہے اور مرد کی عام نفسیات سے شعوری طور پر اپنا دامن
بچانے کی کوشش کرتا ہے جسکی وجہ سے اسکی بیوی یعنی ریحانہ اسکے سامنے کھل کر اظہار کرتی
ہے۔ وہ کسی اضطراب کے تحت نئے راستے تلاش کرتی ہے وہ بے چین ہے، رومانٹک
ہے اور جنسی بے راہ روی کی شکار بھی ہے مگر پھر بھی بے حد صاف گو ہے۔ دونوں کرداروں
کی گفتگو کے دوران بہت سے اہم مسائل و واقعات سامنے آجاتے ہیں اور نئے نئے کردار
اُبھرتے ہیں جسکی پہچان انکے مکالموں سے ہوتی ہیں۔ ان کرداروں سے زیادہ تر
ریحانہ کو ہی واسطہ پڑا ہے۔ وہ بے پاک ہو کر کہتی ہیں۔

"ریحانہ: منصور۔ منصور۔ محبت! (دانت بیٹیں کر) محبت۔۔۔ یہ لفظ میرے
سامنے مت دہراؤ، تمہیں نہیں معلوم مجھے کیا کیا یاد آ جاتا ہے۔ وہ منحوس کریم۔ (پھٹ
پڑتی ہے۔ غم و غصہ سے ٹوٹ کر) یہی لفظ کہہ کر اس نے مجھے رجھایا۔ مجھے سڈیوس
کیا۔۔۔ اور پھر میرے ساتھ اس طرح پیش آیا جیسے۔۔۔۔۔" ۳۹

وہ اس نتیجے پر پہنچی کہ منصور ہی اُسے عزت دے سکتا ہے، کیونکہ ندیم ایک شاعر صرف
حساس تھا، نامعتبر، مختار لذت پرست اور خود غرض پہلا آخر فلسفے کے استاد کا فلسفہ کام نہ
آ سکتا ہے اور کریم جیسے کاروباری ذہن کے لوگ اسکا استحصال ہی کر سکتے ہیں۔
ڈرامے میں چونکہ موضوع کی کوئی قید نہیں ہے مگر ہمیں یہ بات ضرور مد نظر رکھنی چاہیے
کہ ڈراما دیکھنے وقت یا سنتے وقت ہمارے سامنے ہر طرح کے لوگ ہیں۔ تو اس میں
سنجیدگی اور فلسفیانہ باتوں کی بہت کم گنجائش ہے۔ یہاں آکر ساجدہ زیدی کا ڈراما
"حسرت تعمیر کھرا نہیں اُترتا ہے۔ یہ اس قدر سنجیدہ اور فلسفیانہ ہے کہ اس کا سمجھنا ہر کسی
کے بس کی بات نہیں ہے، البتہ اعلیٰ تعلیم یافتہ یا ادب سے وابستہ لوگ اسکو سمجھ سکتے ہیں۔

پروفیسر زاہدہ زیدی (پیدائش ۴ جنوری ۱۹۲۹ میرٹھ)

الطاف حسین حالی کے خاندان سے تعلق رکھنے والی پروفیسر زاہدہ زیدی شاعری، ناول نگاری، تنقید نگاری کے ساتھ ساتھ اردو ڈرامے و تھیٹر سے براہ راست تعلق رکھتی ہیں۔ دیگر اصناف میں طبع آزمائی کے ساتھ اردو ڈراما میں بھی انکی تصانیف قابل قدر ہیں۔ ”دوسرا کمرہ“ زاہدہ زیدی کے پانچ ڈراموں کا مجموعہ ہے جو انہوں نے وقتاً فوقتاً مختلف ادبی مسالوں میں شائع کروائے اور انہیں اسٹیج بھی کیا ہے۔ اس یہ سبھی ڈرامے اگرچہ جدید یورپی اثرات کے تحت لکھے گئے ہیں مگر بھی انکے طبع زاد ہیں۔ ہر ڈرامے کے ساتھ ڈراما ڈائرکٹر اور نقاد کیلئے مصنف نے ایک ایک پروڈکشن نوٹ رقم کیا ہے جو اس ڈرامے کے حوالے ہیں بہت ہی اہم باتوں کا پتہ دیتا ہے۔

پروفیسر زاہدہ زیدی یورپی لٹریچر خاص کر جدید ڈراما سے براہ راست متاثر ہوئیں، جبکہ پتہ ہمیں نہ صرف ان کے ترجموں اور طبع زاد ڈراموں کے مطالعے سے چلتا ہے، بلکہ انہوں نے ”دوسرا کمرہ“ کے پیش لفظ میں کئی بار ان باتوں کو دہرایا ہے۔

”۔۔۔۔۔ مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ میں اپنی ڈراما نگاری میں مغربی ڈرامے سے گہرے طور پر متاثر ہوئی ہوں۔۔۔۔۔ مجھے احساس ہوتا ہے کہ ان میں (مغربی ڈراموں) کئی عظیم فنکاروں کا پرتو جلوہ لگن ہے جن میں شکسپیر، دانٹے، سٹنڈ برگ، چیخوف، پراندیلو، پتھر، کافکا، سارتر، بیکٹ، ایونیسکو اور بریخت کا خاص طور پر ذکر کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ اثرات اس قدر مخلوط اور میری تخلیقی فکر میں اس قدر رچے بے ہوئے ہیں کہ ان میں سے ہر ڈراما ایک منفرد پیکر اور نئی شناخت کا مظہر بن گیا ہے۔ گویا میرے جلیل القدر استادوں نے میری انفرادیت کو مجروح نہیں کیا، بلکہ میری تخلیقی صلاحیتوں کو نکھارا ہے۔“ ۴۲

خیر پروفیسر زاہدہ زیدی کے ڈراموں یا انکے ادبی و علمی پس منظر کے بارے میں تو بہت کچھ رقم کرنے کی ضرورت ہے مگر یہاں اس بات کی گنجائش نہیں؛ اسلئے انکے ڈراموں

کے مجموعے ”دوسرا کرہ“ میں شامل ڈراموں پر ہی اکتفا کر کے ان پر ایک نظر ڈالی جائے گی۔

پہلا ڈراما ”چٹان“ ایک Dreamplay ہے جو کہ بالکل مختصر ہے۔ اس میں مصنفہ نے بقول انکے پرائیویلو کی ”ڈراما در ڈراما“ ٹیکنیک کا فائدہ اٹھاتے ہوئے سرنڈ برگ کی ڈریم ٹیکنیک اور ایبر ڈراما کے عناصر بھر دئے ہیں۔ ”چٹان“ کا مرکزی کردار ایک ڈراما ڈائرکٹر جاوید ہے اور انکے تخلیق کردہ ڈرامے کا مرکزی کردار ”قانی“ ہے۔ دراصل یہ ڈراما زندگی کا ایک استعارہ ہے جس میں علامتوں کے ذریعے گہرے فلسفیانہ تصورات کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایک طرف اپنے مقصد کو واضح کرنے کیلئے مصنفہ نے ڈرامائی ایکشن کیلئے پس منظر میں روشنی اور موسیقی اُتار چڑھاؤ اور مختلف آوازوں کا سہارا لے لیا ہے تو دوسری طرف نا مساعد حالات جیسے طوفان، سایہ، دھند یا گینڈے یا ایسے غیر یقینی اور انسان دشمن فطری عناصر کو پیش کر کے ڈرامے کا موڈ ہی بدل دے دیا ہے۔

اس مجموعے میں شامل دوسرا ڈراما ”دل نا صبور دارم“ کے عنوان سے ہے جو کہ ایک علامتی ڈراما ہے، جس میں بڑے فنکارانہ انداز میں روحانی کش مکش کو ڈرامائی شکل دیکر پیش کیا گیا ہے۔ مرکزی کردار راز اور ہر آزاں ایک ہی شخصیت کے دو روپ ہیں۔ راز کا کردار روح و ذہن کی گہرائیوں کی ترجمانی کرتا ہے اور ہر آزاں کا کردار جسمانی اور حیاتی تجربے کی عکاسی کرتا ہے۔ اس ڈرامے میں ”روحی“ کا بھی ایک کردار بھر کر سامنے آتا ہے اور اس ڈرامے کا نقطہ عروج اسکے رقص سے اُبھر کر سامنے آجاتا ہے۔ ڈرامے کی سب سے اہم چیز اسکی پُراسراریت ہے۔ تیسرا ڈراما ”دوسرا کرہ“ اس مجموعے کے عنوان کی زینت بھی بنا ہے۔ یہ ایک المناک طرہ ہے جس میں ایبر ڈراما کے نقوش بھی ملتے ہیں اور ساتھ ہی اس میں حقیقت نگاری، Fantasy، علامت نگاری، اور شعری پیکروں کی آمیزش بھی ہے۔ اس ڈرامے میں چونکہ زاہدہ زیدی کے باقی ڈراموں کی

طرح روایتی پلاٹ نہیں ہے۔ اس میں کل تین مناظر کے نشانات دکھائے گئے ہیں۔ مرکزی کردار سوٹیا اور سورج ہے جو کہ بے اولاد ہوتے ہیں۔ اسکے علاوہ ڈرامے میں مینا کا خالی پنجرہ، نوجوان لڑکے کی خودکشی، بوڑے کباڑ کے ڈھیر، گندی نالیاں یہ سب چیزیں بظاہر حقیقی ہیں مگر اس ڈرامے میں انہیں علامتی طور پر پیش کیا گیا ہے۔ زاہد زیدی کے مجموعے ”دوسرا کمرہ“ کا سب سے طویل ڈراما ”اور جنگل جلتا رہا“ ہے جو قریباً ایک سو صفحات پر پھیلا ہوا ہے اور اس میں نو مناظر کے نشانات دکھائے گئے ہیں۔ اس کا موضوع بھی کچھ روایتی ہے مگر تکنیک کے لحاظ سے یہ ڈراما حقیقت نگاری کے بالکل قریب ہے۔

اس ڈرامے میں پروفیسر زاہد زیدی نے وحدتوں کا خاص خیال رکھا ہے پورا ڈراما دس بارہ دنوں کی کہانی ہے۔ ڈرامے کا مرکزی کردار اگرچہ خیرالانسا ہے مگر پھر بھی یہ ڈراما اسکے ارد گرد نہیں گھومتا ہے البتہ ہر کسی کردار کی اپنی اپنی اہمیت و انفرادیت ہے۔ حالانکہ انکے نوکر بہادر کے کردار کی اہمیت سے بھی کئی طرف انکار نہیں کیا جاسکتا ہے۔ یہاں ان کرداروں کے ذریعے مصنف نے بہت سی انسانی خوبیوں اور کمزوریوں کا بیان خوبصورت پیرائے میں کیا ہے۔ مثلاً خیرالانسا کی شرافت، شکیلہ کی خود غرضی، عاشق حسین کی کمزوری، شاہدہ کی خاموشی اور حساس پن، اور صبر، عرفان کی خود فراموشی، عطا الرحمن کی ہوسناکی، دلدار حسین کی سطحی نظر، بہادر کی زندہ دلی اور بھولا پن وغیرہ وغیرہ۔

اب رہا اس ڈرامے کا عنوان ”اور جنگل جلتا رہا“۔ یہ ایک تہہ دار اور بڑی مشکل علامت ہے۔ اس کو ہم مختلف صورتوں میں دیکھ سکتے ہیں۔ یہاں کیا کچھ نہیں جلتا ہے۔ قدریں جلتی ہیں۔ شرافت جلتی ہے جسکی طرف ہم دیکھتے ہی نہیں۔

پروفیسر زاہد زیدی کا طویل ڈراما ”صحرائے اعظم“ ۱۹۹۰ء کی عراق کے خلاف امریکی جارحیت پر مبنی ہے۔ جس میں امریکہ کے ساتھ ۲۸ سرکردہ ممالک شامل تھے اور

UNO اس جنگ کی پشت پناہی کر رہا تھا۔ زاہدہ زیدی نے سب سے پہلے اس موضوع پر قلم اٹھایا ہے۔ برف بے باکی سے لکھا ہے اور اپنے ڈرامے کو اسٹیج کرنے کی کوشش بھی کی ہے مگر چند مجبوریوں کے پیش نظر وہ اس ڈرامے کو اسٹیج نہ کر سکی۔ انہوں نے ۱۳، ۱۴ فروری ۱۹۹۱ء کو ڈراما لکھنا شروع کیا، ۸ اپریل ۱۹۹۱ء ختم کیا اور اسی سال اگست ۱۹۹۱ء میں خود اسے شائع بھی کیا۔ اس ڈرامے کی تخلیقی وجوہات کے بارے میں وہ لکھتی ہیں:

”صحرائے اعظم کی تخلیقی کاوش کی ابتدا اس وقت ہوئی، جب خلیجی جنگ اپنے پورے عروج پر تھی، اور اس خونی ڈرامے سے کچھ اس قدر شدت سے متاثر ہوئی اور اس قسم کے ذہنی اور روحانی کرب سے گزری کہ اگر میرے جذبات، مشاہدات اور غم و غصہ ایک فن پارے کو جنم دینے پر مائل نہ ہو جائے تو ان کی شدت میرے لئے ناقابل برداشت ہو جاتی۔“ - ۳۳

صحرائے اعظم پندرہ مناظر پر مشتمل ہے اور ۳۰ صفحات پر محیط ہے۔ اس میں کرداروں کی بھی کثرت ہے۔ تین گھنٹوں سے بھی زائد وقت اسکے اسٹیج کرنے میں لگ سکتا ہے اور اس میں Costumes کی بھی زیادہ ضرورت پڑ سکتی ہے۔ مگر طویل ہونے کے باوجود بھی مصنفہ نے اس میں اسٹیج کاری کا پورا پورا خیال رکھا ہے۔

ایک پیشہ ور تھیٹر ٹیکل کمپنی کے ذریعے اسے باضابطہ اسٹیج کیا جاسکتا ہے۔ البتہ اسکے کیلئے اہم وسائل کے ساتھ ساتھ ایک اچھے خاصے تھیٹر کی بھی ضرورت ہے، جہاں تمام کاسٹیومس کے ساتھ ساتھ جدید طرز کا ساز و سامان بھی ہو۔ برقی روشنیوں کا بھی مخصوص انتظام ہو، جنکے ذریعے جنگ کے خوفناک مناظر و دیگر واقعات دکھائے جائیں تاکہ ناظرین پر ڈرامے کا پورا پورا اثر پڑ جائے۔ جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے کہ یہ ڈراما اصل میں عراق کے خلاف امریکی بربریت کو پیش کرتا ہے۔ زاہدہ زیدی اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

”صحرائے اعظم ہمارے پر آشوب دور کا ایک المیہ جسے سیاسی طنز Political Satire کے طور پر پیش کیا گیا۔ لورگو کہ اس کی جڑیں عصری صورت حال اور عصری تجربات ہی میں پیوست ہیں لیکن فورم کے اعتبار سے یہ ایک واقعاتی اور حقیقت پسندانہ ڈراما نہیں بلکہ اس میں ایک مخصوص تاریخی صورت حال کے اہم پہلوؤں اور معنی خیز تفصیلات کو افسانوی رنگ روپ دیکر فرضی، نیم فرضی اور ادبی کرداروں کی مدد سے پیش کیا گیا ہے، اور اس پیش کش میں واقعاتی تسلسل اور من و عن تصویر کی جگہ معنی آفرینی اور وسیع تر آفاقی بصیرتوں کی یافت کو زیادہ ملحوظ خاطر رکھا گیا ہے۔ اس لئے اس کے اکثر واقعات اور کردار کسی قدر نامانوس اور بعید از قیاس ہونے کے ساتھ ساتھ زیادہ بے محابا تر سیلی قوت سے بہر مند ہیں۔ گویا یہ ایک ایسی فینٹسی Fantasy ہے، جو حقیقت سے بہت قریب بھی ہے اور علامتی اسطوری خصوصیات کی حامل بھی۔۔۔۔۔“ ۴۴

سب سے اہم بات اس ڈرامے کی ٹکلیک کی حوالے سے یہ ہے کہ اس میں ڈراما در ڈراما کی ٹکلیک کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس میں بیکٹ کے ڈرامے Waiting for Godot کے ڈرامہ کردار گوگو اور دیدی اسٹیج پر آکر ڈراما پیش کرتے ہیں۔ یہ دونوں کردار ایک طرف کورس کا بھی کام دیتے ہیں اور دوسری طرف راوی یا سوترا دھار کا بھی رول نبھاتے ہیں۔ اُن کی وجہ سے ڈرامے کا عمل تیز ہو گیا ہے اور واقعات کا بھی خوب تجزیہ کیا گیا ہے۔

چونکہ اس ڈرامے کے بیشتر واقعات حقائق پر مبنی ہیں مگر انہیں افسانوی روپ میں شکیا گیا ہے۔ اسلئے ہمیں یہاں اسکے ہلکے نقاب کے پیچھے کئی جانی پہچانی شخصیات ملتی ہیں۔ جن میں شہنشاہ کیکلش (یعنی امریکہ کا صدر بش) نواب خلافت، نواب مباشرت، نواب مفاہمت اور نواب مفاہمت شہنشاہ کا زتھ کھینچنے والے (یعنی خلیجی ممالک کے سربراہاں) شاہ مائز، شاہ مژگان، شاہ جوہری اور شاہ طلائی (امیر ملکوں جیسے برطانیہ، فرانس کے سربراہاں) خفیہ افسر (یعنی امریکی صدر کا مشیر خاص) زردار پیر زاد (UNO کا سیکرٹری) کے ساتھ

ساتھ راجہ جے شنکر (یعنی ہندوستان کا وزیر اعظم) اور نواب غریب نواز (یعنی پاکستان کا وزیر اعظم) وغیرہ اہم کردار ہیں۔ اسکے علاوہ شہنشاہ کیکنس کے جانی دشمن بہرام (یعنی صدر صدام حسین) کا تاثر ڈرامے میں اوّل تا آخر رہتا ہے مگر پھر بھی وہ خود اسٹیج پر ظاہر ہوتا ہے۔

ڈرامے کے تمام مناظر میں وہی واقعات و حادثات ڈرامائی انداز میں پیش کیے گئے ہیں جو اس جنگ میں پیش آئے، ساتھ ہی کیکنس کا غصہ اور دیگر چالیس ممالک سے ملکر بہرام کی نیک نیتی اور اسکی مشہوری اور اس جنگ میں اسکی امداد، بہرام کے ملک کا مستقبل اور امیر ملکوں کی نفرت غریب ملکوں کے خلاف انکے مکر و منصوبے، امن کا وئسل کی بے حسی غرضیکہ اس تمام صورت حال کا جائزہ اس ڈرامے میں لیا گیا ہے۔ اس جنگ میں ہندو پاک کا بھی کچھ حصہ تھا یا کچھ ممالک جیسے چین وغیرہ جو اپنے آپ کو امن پسند کہلاتے ہیں مگر یہاں وہ بھی اسکی پشت پناہی کر رہے ہیں۔ باقی ممالک کی طرح اپنے خزانوں کے دروازے انہوں نے بھی امریکہ کیلئے کھلے رکھے ہیں۔

پروفیسر زاہدہ زیدی کا لکھا ہوا ایک اور ڈراما ”کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز“ اپنے موضوع کے اعتبار سے بالکل منفرد اور اچھوتا ڈراما ہے۔ یہ ڈراما تین ایکٹوں پر مشتمل ہے۔ جسکے پہلے ایکٹ میں ۲ سین ہیں اور اس ایکٹ کے بعد انٹرویل ہے۔ جہاں مصنفہ کی ہدایت کے مطابق دانستے کی نظم ”اس کی (خدا کی) مرضی ہی میں ہماری عافیت ہے“ کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے۔

دوسرے ایکٹ میں دس سین اور تیسرے ایکٹ میں تین سین ہیں۔ یہاں ہر منظر کے ساتھ مصنفہ نے لمبی چوڑی ہدایتیں بھی رقم کی ہیں۔

پروفیسر زاہدہ زیدی نے یہ ڈراما موجودہ دور کے ادبی پس منظر میں لکھا ہے۔ جس میں انہوں نے ادب اور کلچر کے نام پر ہو رہے کوریپشن، زور پرستی، بددیانتی، گروپ بندی، کردار کشی، خوش آمد پرستی، سطحی علیت کی نمائش، زبان کی بے حرمتی، الفاظ کے

نا جائز استعمال، کلیشے کی بالادستی، مستعار تصورات کے جارحانہ استعمال اور بے نکتے فارمولوں کی یلغار وغیرہ وغیرہ پر سے بڑی بے باکی سے پردہ اٹھالیا ہے۔ اس عصری موضوع کو فنکارانہ انداز میں پیش کرنے کیلئے انہوں نے حقیقت نگاری، علامت نگاری، افسر ڈرامے کی تکنیک اور اوپن ایئر تھیٹر کی تکنیک کا بھی استعمال کیا ہے۔

اس ڈرامے کا عنوان بظاہر کچھ عجیب سا ہے اور یہ دراصل غالب کے ایک شعر کا ایک مصرعہ ہے۔ اس ڈرامے کا موضوع بھی قدرے مختلف ہے۔ اس میں ادب میں ہو رہے کورپشن کا پوری طرح سے پردہ فاش کیا گیا ہے۔ اس اعتبار سے یہ ڈراما عام لوگوں کیلئے دلچسپی کا باعث نہیں بن سکتا ہے مگر ایک مخصوص ادبی سوسائٹی کیلئے یہ نثر کا کام دے سکتا ہے۔ اس میں ہمیں وہ لوگ ملیں گے جو ادب اور ادبی اقدار کا استعمال کر کے اپنا نام اور دولت کماتے ہیں اور دوسروں کے بنائے ہوئے قلعے یکدم مسمار کرتے ہیں۔ ماضی کو بھلاتے ہیں۔ مستقبل کی انہیں کوئی فکر نہیں، البتہ وہ صرف اور صرف حال کا سوچتے ہیں۔ چاہے دوسروں کو کیا کچھ ہو جائے گا انہیں ہر وقت اپنی ہی فکر رہتی ہے۔ کامیابی پانے کیلئے وہ کچھ بھی کرنے کیلئے جی توڑ کر کوشش کرتے ہیں اور پھر اپنا مقصد حاصل کر کے ہی رہتے ہیں۔

تین ایکٹوں پر مشتمل اس ڈرامے میں روایتی موضوع کے ساتھ ساتھ روایتی تکنیک سے بھی انحراف کیا گیا ہے۔ یہ ڈراما بھی پروفیسر صاحبہ کے باقی ڈراموں کی طرح مختلف یورپی رجحانات کے زیر اثر لکھا گیا ہے بقول انکے:

”اس ڈرامے کی فنی ساخت میں حقیقت نگاری اور علامتی طرزِ اظہار کا ایک معنی خیز امتزاج ہے اور اس میں ابرڈ ڈرامے کی کچھ خصوصیات بھی موجود ہیں۔ سنجیدہ مسائل کی مٹھکھ خیز پیش کش، قول محال کا استعمال فینٹسی Fantasy کی آمیزش اور حیرت ناک اور محیر العقول عناصر کی شمولیت کچھ ایسی خصوصیات ہیں جن کا تعلق ابرڈ ڈرامے کی روایت سے ہے۔“ ۳۵

کیا کرے گا کیونکہ بے روزگاری کی وجہ سے اس میں وہ کچھ اس طرح سے پھنسا ہوا ہے کہ وہاں سے باہر نکلنا کسی بھی طرح سے خطرے سے خالی نہیں ہے۔ ان ہی حالات نے ان کے اندر زبردست کشش پیدا کر دی ہے۔ وہ ہر وقت اندر سے کشش اور تصادم سے دو چار رہتا ہے۔ اسکا کردار شروع سے الم ناک لگتا ہے مگر اختتام پر مصنف کے ہاتھوں سے رسی کچھ ٹوٹی ہوئی لگتی ہے۔ اس کا پولیس کے ہاتھوں گرفتار ہونا ایسے کی شدت میں کمی پیدا کر دیتا ہے۔ وہ جرم کرنے کیلئے مجبور ہو جاتا ہے۔ اُسے جرم کی قانونی سزا ملتی ہے۔ نہ کہ وہ کسی حادثے کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہی ایک المیہ ہیرو کی خامی اس میں ہے۔

اس ڈرامے میں خارجی اور داخلی دونوں طرح کی کشش ہے اس ڈرامے میں ہیرو کی زندگی اپنی نہیں ہے۔ اسے زندگی سے صرف ایک رشتہ ہے۔ یہ اسکے پورے وجود پر ٹوٹ کر بجلی کی طرح گرتی ہے۔ وہ ہر طرح سے حالات میں الجھا ہوا ہے جسکی وجہ سے وہ اپنی محبوبہ لالی سے دُور ہٹ جانے پر بھی مجبور ہو جاتا ہے۔ بے شک اعظم ایک پاکیزہ زندگی بسر کرنے کا خواہاں ہوتا ہے مگر گناہوں کی زنجیروں سے نکل جانا اسکے لئے اہم ہے۔ اسکے مقابل رحمت خان کا دوسرا کردار اپنے اصولوں کا تراشا ہوا، ایک سخت گیر انسان ہے جو بے شک ایم اے انگریزی کر لینے کے بعد اچھی خاصی مہذب زندگی گزارنے میں ناکام ہو گیا ہے۔ وہ نہ اپنی زندگی سے مایوس ہو گیا اور نہ وہ بزدل ہے۔

پھر اس نے اپنی زندگی موجودہ حالات کے مطابق گزاری ہے۔ جس میں وہ بے حد کامیاب ہے مگر اس سے نہ صرف ایک شخص کے ارمانوں کا خون ہوتا ہے بلکہ انکے نزدیک قومی وراثت، مذہب، آداب انسانیت وغیرہ وغیرہ کچھ بھی نہیں ہے، وہ صرف مقصد کیلئے کام کرتا ہے۔ اس ڈرامے کے بیشتر کردار بہت ہی سنجیدہ ہیں بقول فاضل مصنف کے :

”اعظم رحمت خان کے تراشے ہوئے پتھروں یعنی پتیر اور بدرستی پر شاد وغیرہ کے سامنے اپنے ضمیر کی آواز کو سخت سے اُبھارتا ہے۔ اس کھیل کی زندگی اپنے معاشرے کے

ایک دلچسپ، خطرناک اور پُر اسرار کھیل کی صورت میں ظاہر ہوئی ہے۔“ ۷۷
 اس ڈرامے کے مکالمے فطری ہیں۔ اور اکثر و بیشتر عبارتوں کو مختصر بنانے کی بھی کوشش
 کی گئی ہے۔ پلاٹ بھی چست ہے۔ بہت سے واقعات کو اس طرح دہرایا گیا ہے جس سے ان کا
 تصور واقعی ہمارے دل و دماغ میں بیٹھ جاتا ہے۔ پیٹر جب آعظم کو ان کا چھوٹا بھائی
 بدیش بھیجنے کو کہتے ہیں۔ اس وقت ڈرامے کا نقطہ عروج ہوتا ہے مگر پھر ڈراما اختتام کو
 نہیں پہنچ جاتا ہے اور جب آخری منظر میں بھی آعظم پھر سے بدھ و ہار میں مورتی چرانے
 کیلئے جاتا ہے وہاں دوسرا نقطہ عروج ہوتا ہے اور اُسی کے ساتھ یہ ڈراما اختتام کو پہنچ
 جاتا ہے۔ آخری منظر میں اس ڈرامے کا عنوان بھی واضح ہو جاتا ہے۔

ساگر سرحدی (پیدائش ۱۹۳۲ء)

گنگا ساگر تلوار (قلمی نام ساگر سرحدی) صوبہ سرحد کے قصبہ بغہ ضلع ہزارہ (پاکستان)
 میں پیدا ہوئے۔ نویں جماعت میں پڑھ رہے تھے کہ ۱۹۴۷ء کے فسادات پہلوئے اور
 وہ کشمیر کے راستے ہندوستان چلے آئے۔ یہاں اپنی گریجویشن مکمل کر لینے کے بعد اسٹیج
 اور فلموں سے جڑ گئے۔ انہوں نے کئی معیاری اور کامیاب فلموں کی کہانیاں، مکالمے
 اور منظر نامے لکھے۔ جن میں کبھی کبھی، نوری، دوسرا آدمی، سلسلہ، چاندنی، کہونا
 پیار ہے، تیرے شہر میں اور آخری مغل وغیرہ خاص اہم ہیں۔

”دی کرٹین“ ان کا اپنا تھیٹر گروپ ہے اور انہوں نے ڈراموں کی تین مطبوعہ کتابوں
 کے ساتھ ساتھ اور بھی بہت سے ڈرامے لکھے، جو کھلک اور بیرون ممالک کے بڑے بڑے
 رسالوں اور ڈراما مجموعوں میں شائع کئے گئے۔ اسکے علاوہ ”آوازوں کا میوزیم“ کے
 عنوان سے اُن کا ایک افسانوی مجموعہ بھی شائع ہو گیا۔ اُردو کے نئے ڈراما نگاروں
 میں ساگر سرحدی کو سب سے بڑا یہ اعزاز حاصل ہے کہ انکے تقریباً سبھی ڈرامے اسٹیج
 کئے جا چکے ہیں حالانکہ اُردو میں یا کسی بھی زبان میں جو بھی ڈرامے لکھے جاتے ہیں اُن
 کا دس فیصد بھی اسٹیج نہیں ہو پاتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی عرض کرنا چاہتا ہوں کہ کچھ پیشہ

ورانہ ڈراما نگار صرف ڈراما اسٹیج کیلئے ہی لکھتے ہیں اور پھر اسکرپٹ کو شائع نہیں کر پاتے ہیں۔ کچھ اپنے اسکرپٹ میں ترمیم یا اضافے کے بعد اسکو شائع بھی کرتے ہیں اور بیشتر لوگ ڈراما لکھتے وقت اسٹیج کاری کو ملحوظ نظر ہی نہیں رکھتے ہیں۔ جسکے نتیجے میں ان ڈراموں کو اسٹیج کرنے میں کافی دشواری پیش آ جاتی ہے۔ البتہ اچھے ادب پارے وہ ضرور بن جاتے ہیں۔ ساگر سرحدی نے میرے خیال میں اپنے آر جٹل اسکرپٹس کو ہی من و عن شائع کروایا ہے، جسکی وجہ سے کتابی صورت میں پڑھ کر ان ڈراموں میں زبان کی ناہمواری کے ساتھ ساتھ ادبیت کا بھی فقدان ہمیں لگتا ہے۔ خیر اب ان کے چند شائع شدہ ڈراموں پر یہاں بات کی جائے گی۔

”تہائی“ ان کا ایک Full Length Play ہے، جسکو پہلی بار عوامی تھیٹر IPTA نے ۲۸ مئی ۱۹۷۲ء کو تچ پال ہال ممبئی میں اسٹیج کیا ہے، جسکے ہدایت کار تھے رمیش تلوار۔ کرداروں میں شوکت کیفی (دنیا دیوی)، بھرت کپور (بھرت)، آشا چندرا (گوری)، رمیش تلوار (گلو)، ناگر (جاوید)، اے کے ہنگل (ملکانی) اور ایشان آریہ (نندی) نے اس میں اداکاری کے جوہر دکھائے۔ بعد میں نئی آواز جامعہ گمرنگری دہلی نے فروری ۱۹۷۳ء میں اسے شائع بھی کیا۔

”تہائی“ تین ایکٹوں پر مشتمل ایک مکمل ڈراما ہے، جس میں منظروں کی کوئی خاص اہمیت مصنف نے نہیں دے دی۔ یوں تو ساگر سرحدی کی ڈرامائی تکنیک بالکل الگ ہے، کیونکہ وہ روایتی اصولوں سے جگہ جگہ انحراف کرتے ہوئے ہمیں نظر آ جاتے ہیں۔ یہی حال زیر بحث ڈرامے کا بھی ہے۔ تہائی میں ”ماں“ یعنی دنیا دیوی اور بیٹے یعنی ”بھرت“ کے کرداروں کو مرکزیت دے دی گئی۔ سارا ڈراما ان ہی دو کرداروں کے ارد گرد گھومتا ہے۔ دونوں کردار ایک ہی مرض کے شکار ہیں۔ ان میں زبردست گھٹن ہے۔ تہائی ہے۔ جس سے وہ ایک طرف فرار حاصل کرنا چاہتے ہیں، مگر وہ اس چنگل میں اسقدر پھنسے ہوئے ہیں کہ وہاں سے باہر نکلنا ان کیلئے کافی محال ہو گیا ہے۔ اس ساری صورتحال کیلئے وہ خود ذمہ دار ہیں، انکا اپنا ماحول ذمہ دار ہے، کیونکہ یہاں باہر سے بناوٹ ہے، مگر اندر ہی اندر کھوکھلا پن ہے۔ اس میں چاروں طرف بدبو ہی بدبو آرہی ہے، جسکو وہ خود سونگتے ہیں۔ وہ حالات میں غرق ہوئے ہیں اور نشے میں بھی مست ہوتے ہیں، تو اس طرح وہ خود اپنا آئینہ دکھاتے

ہیں۔ یہ دو جھلیاں دیکھئے۔

”ونیتا کا دوست ملکائی شراب پی کر کہتا ہے۔

ملکائی۔ تو میں سناتا ہوں وونیتا سب سے بڑا جوک یہ ہے کہ میں اپنے باپ کا نہیں!

بھرت۔۔۔ دل میں چین نہیں تو کہیں آرام نہیں

گوری: اس طرح تو پریشان ہو جاؤ گے۔

بھرت: کتنی بے شرم ہے مٹی۔۔۔ کتنی خود غرض ہے مٹی۔ کتنی گندی ہے۔

اپنی تہائی، اپنے اکیلے پن کا رونا روتی ہے۔ ۲۹۸

”خیال کی دستک“ ساگر سرحدی کے چھ ڈراموں کا ایک مجموعہ ہے جو نئی آواز

جامعہ گمرخی دہلی کی وساطت سے دسمبر ۱۹۸۰ء میں شائع ہوا۔ اس سے پہلے اس مجموعے

کے بیشتر ڈرامے وقتاً فوقتاً ایک تو اسٹیج ہوتے رہے اور رسالوں و دیگر ڈراما مجموعوں

میں بھی شائع ہوئے۔ یہ مجموعہ کئی ناقدین کی نظروں سے بھی گزر گیا ہے، جنہوں نے اس

پر صرف تبصرے کئے۔ ویسے سرحدی کے ڈراموں کو پڑھنے میں کچھ زیادہ لطف بھی نہیں

آتا ہے کیونکہ سب سے پہلی خامی ان میں یہ ہے کہ ان کی کوئی کتابی زبان نہیں ہے، البتہ

ٹھیک ہے ساگر سرحدی کے کردار جس طبقے سے تعلق رکھتے ہیں جن میں ممبئی کے رہنے

والے نچلے یا متوسط نچلے طبقے کے لوگ زیادہ تر شامل ہوتے ہیں جنکے منہ سے زیادہ تر

شراب کی بوہی آتی ہے اور وہ ہمیشہ گالی گلوچ بکتے رہتے ہیں۔ مصنف ان کرداروں

سے وہی مکالمے کھلاتے ہیں۔ اُسے حقیقت کی عکاسی کہیں گے یا ڈراما نگاری مگر جب ہی

ہم کسی چیز کو شائع کریں گے تو زبان و بیان کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ چاہے وہ مصنف

ڈراما ہی کیوں نہ ہو۔ اس تناظر میں جب ساگر سرحدی کے ڈراموں کو دیکھا جائے گا تو یہ

کسی قدر صحیح معلوم نہیں لگتے ہیں۔ خیال کی دستک کے ”پیش لفظ“ میں مصنف نے چند اہم

باتوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ۵۰

جن کا تعلق خود انکے اپنے حالات سے ہے اور ۱۹۴۷ء کے بعد رونما ہوئے ہندو پاک

کے حالات و واقعات سے ہے ، جنکا کٹھن سامنا یہاں کے کروڑوں لوگوں کو کرنا پڑا۔ خود مصنف کو کرنا پڑا اور ان ڈراموں کا محرک بھی یہی حالات بنے اسکے تفکر میں یہ سارے حالات سرایت کر گئے، جسکی وجہ سے انکے اکثر و بیشتر ڈراموں میں ہم فسادات سے پیدا شدہ صورت کی ہی عکاسی دیکھتے ہیں۔

اس آگ نے ہندو پاک میں بسنے والوں ہندؤں ، مسلمانوں اور سکھوں کو ایک دوسرے لڑا دیا ہے اور کروڑوں لوگوں کو ہجرت کرنے پر مجبور کر دیا۔ جسکے نتیجے میں انکی اقتصادی حالت بعد میں کسی بھی طرح سدھر نہ سکی۔ الغرض سرحدی نے زیادہ تر ان ہی موضوعات پر قلم اٹھایا ہے۔ اس مجموعے میں شامل پہلا ڈراما ”خیال کی دستک“ (جو کہ عنوان کی زینیت بھی بنا ہے) صرف دو کرداروں ویو اور رشی ملہو ترہ پر مشتمل ہے۔ دوسرا ڈراما ”سچا“ اپنے موضوع کے لحاظ عصری معنویت بھی رکھتا ہے۔

اس ڈرامے کا ہیرو ماسٹر سنت رام ہے، جو کہ ایک رفیو جی ہوتا ہے، اسکی بہن یعنی سیتا بڑارے کے دوران افراتفری میں غائب ہو جاتی ہے۔ جسکی وجہ سے ماسٹر مفلوج ہو کر رہ گئے اور وہ اپنے آپ کو رفیو جی کہلانا بھی پسند نہیں کرتے ہیں۔ وہ ہندو پاک سرحد پر پڑے رہتے ہیں۔ جہاں انکے شاگرد یعنی فوجی کپٹن اسے عزت کرتے ہیں۔

اسی دوران انکی بہن ڈھونڈ لی جاتی ہے مگر عصمت دری کی وجہ سے اس کا ذہنی توازن ہی ختم ہو چکا ہے اور اسکی یہ حالت دیکھ کر اسکے بھائی سے بھی کچھ رہا نہیں جاتا ہے تو وہ سرحد پر ہی کر اس نما کھبے پر اپنے آپ کو لٹکاتا ہے۔ دونوں طرف گولیوں کو بوچھار ہوتی ہے۔

”بھوکے بھجن نہ ہوئے گوپالا“ ایک ایک بابی ڈراما ہے۔ اس میں ہمارے سماج کے کھوکھلے پن کو نکال کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جس میں مذہب اخلاق سیاست غرضیکہ ہر شعبہ کے ذمہ دار مفاد پرست اور خود غرض لوگ انسانیت کے نام پر ید نہاد اغ بن گئے ہیں۔

”مرزا صاحبان“ بھی ایک ایک انکی ڈراما ہے جس کا پس منظر کشمیر ہے۔ کہانی میں رومانس ہے سسپنس ہے۔ تصادم ہے مگر ڈرامے کو پروپگنڈے کے طور پر پر لکھا گیا ہے۔

”اک بنگلہ بنے نیارا“ ساگر سرحدی کا مشہور ڈراما ہے۔ یہ ڈراما اس مجموعے میں بھی شامل کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں ملک کی ہاؤسنگ سوسائٹی کو ہدف تنقید بنایا گیا ہے۔ جو کہ ایسے کاغذی چھوٹے اور تنگ مکانوں کی تعمیر کراتی ہے جو ریل کے ڈبوں اور ڈربوں سے مشابہ ہوتے ہیں۔ اس مجموعے کا آخری ڈراما ”کسی سیمہ کی اک معمولی سی گھٹنا“ ہے۔ اس ڈرامے میں بھی ہندوپاک کی سیاست پر گہرے طنز کے تیر برسائے گئے ہیں۔ ایک عورت یعنی ”ماں“ بکری لے کے آتی ہے اور سرحد پر پکڑی جاتی ہے، جہاں بڑا سپاہی اسکے ساتھ زیادتی ہی نہیں، بلکہ اسکی عصمت دری بھی کرتا ہے اور پھر اُسے چار دن کے بعد چھوڑ دیا جاتا ہے۔ ڈرامے کے اختتام پر یہ سوال اُبھرتا ہے کہ جب عورت واپس جائے گی تو اُسے سرحد کے اُس طرف کے سپاہی بھی اِسی طرح سے پکڑ سکتے ہیں؟

مصنف نے یہاں دونوں طرفوں کو قصور وار ٹھہرایا ہے۔

”بھگت سنگھ کی واپسی“ ساگر سرحدی کے دو ڈراموں کا مجموعہ ہے جو کہ حال ہی میں تخلیق کار پبلشرز کی وساطت سے نیشنل انڈین پرنٹنگ میں منظر عام پر آ گیا۔ اس مجموعے میں ڈراما ”بھگت سنگھ کی واپسی“ کے ساتھ ڈراما تہائی گودو بارہ شائع کیا گیا ہے۔

”بھگت سنگھ کی واپسی“ بہت پہلے اسٹیج کیا جا چکا ہے، البتہ ہمیں اس بات کا پتہ نہیں ہے کہ کیا یہ ڈراما اس سے پہلے کہیں شائع ہوا تھا یا نہیں؟

یہ تین ایکٹوں پر مشتمل ایک طویل اور مکمل ڈراما ہے جس میں مونتاژ تکنیک کا بھی استعمال کیا گیا ہے اور مصنف نے ڈراما شروع ہونے سے پہلے بھگت سنگھ کو اس طرح ناظرین سے مخاطب کروایا۔

”بھگت سنگھ: میں ایک خیال ہوں۔ آپ کو یاد ہوگا کہ ۲۳ مارچ ۱۹۳۱ء کو مجھے پھانسی دی گئی تھی۔ میرا جسم تلوؤں میں تحلیل ہو گیا تھا۔ آپ کے اور میرے درمیان موت کی وادی ہے۔۔۔ میں جو آپ کے سامنے کھڑا ہوں۔ ایک کلا کار ہوں۔“

۵۱

یہ ٹکلیک بھی یونانی کورس اور سنسکرت سوتر دھار کا نعم البدل ہے اور مصنف کے اپنے خیال اور اسکی اپنی ٹکلیک کا نتیجہ ہے۔ اسکے بعد ڈراما شروع ہوتا ہے۔ اس ڈرامے میں تشدد نے کافی جگہ پالی ہے جس سے اسکی عصری معنویت ختم ہو جاتی ہے، کیونکہ ایسی چیزیں آجکل آگ پر تیل کا کام دے سکتی ہیں۔ اسکے علاوہ یہاں جگہ جگہ ہندی دقتی لفظوں کا بے جا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ آخری دو مناظر میں پھر مونتاج Montage ٹکلیک کا سہارا لے لیا گیا ہے اور بھگت سنگھ کا سایہ پھر بھی نظر آتا ہے وہ اپنی ماں سے پھر وہی باتیں دہراتا ہے جو پہلے منظر میں کہی گئی۔ آخری منظر میں بھگت سنگھ اور اسکے ساتھیوں کی پھانسی کے ساتھ ہی انقلاب کی لہر سخت تیز ہو جاتی ہے۔ اس طرح یہ ڈراما نہ المیہ کہلاتا ہے اور نہ طریبیہ، کیونکہ ایک طرف موت اور دوسری طرف انقلاب! دوسرے معنوں میں کہیں گے کہ اصل کہانی کا کوئی اختتام ہی نہیں ہوتا ہے، بلکہ کہانی اب شروع ہوتی ہے۔

مجموعی طور پر جب ہم ساگر سرحدی کے ڈراموں کا جائزہ لیں گے تو ہمیں ان میں سب سے زیادہ تقسیم ہند اور اس سے پیدا شدہ مسائل کے اثرات کا پتہ چلتا ہے۔ ان کے ڈراموں میں داخلی جذبات ہیں۔ انہوں نے بٹوارے کے دل دوز اور انسانیت سوز واقعات کو ہی جگہ دی، جنہیں اُس نے اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے اور ان کا سامنا کیا ہے۔ اسکے علاوہ بھی دلش بھگتی اور ہندوستان کی افلاس انکے پسندیدہ موضوعات رہے۔ وہ اپنے کرداروں کو ہنساتے ہیں مگر انکی ہنسی کے پیچھے خوشی نہیں ہوتی ہے، بلکہ اس پر اگندہ ماحول کی کرب ناکی ہوتی ہے۔ ساتھ ہی طنز کی گہری چوٹ بھی لگتی ہے۔

سناتی ہے۔

سجود سیلانی (پیدائش ۱۹۳۶ سرینگر)

ساتھ اکادمی سے اعزاز یافتہ سجود سیلانی اُردو اور کشمیری زبانوں میں لکھتے ہیں متعدد کشمیری ڈراموں کے ساتھ ساتھ ڈوکتا ہیں اُردو ڈراموں کی بھی طبع کیں۔ ”شاہکار“ سجود سیلانی کے ابتدائی ڈراموں کا مجموعہ ہے، جس میں انکے پانچ مختصر مزاحیہ ڈرامے ہیں۔ اس کا ”حرف اول“ ڈاکٹر ثکلیل الرحمن اور تعارف ”پران کشور“ نے لکھا ہے۔ ۵۳

پہلا ڈراما ”مجنوں کا مقدمہ“ کے عنوان سے ہے۔ یہ ایک طنزیہ ڈراما ہے اور اس ڈرامے میں مزاحیہ انداز میں زندگی کے بدلتے ہوئے رنگوں کو پیش کیا گیا ہے۔ یہاں موضوع وہی پُرانا عشق و عاشقی ہے مگر نئے زمانے کا رویہ دیکھئے کہ یہاں مجنوں عدالت میں لیلیٰ کے خلاف مقدمہ اسلئے دائر کرتا ہے کیونکہ لیلیٰ اب بدل گئی ہے۔

”شاہکار“ اس مجموعے کا عنوان بھی ہے۔ یہ بھی ایک مزاحیہ ڈراما ہے جو آرٹسٹوں کی زندگی کے مسائل پر لکھا گیا ہے۔

ان ڈراموں کے موضوعات ہلکے پھلکے ہی ہیں، مگر کسی مخصوص طبقے یا کچھر کی نمائندگی نہیں کرتے البتہ ان میں مجموعی طور پر انسانی نفسیات کو مد نظر رکھا گیا ہے۔ مکالموں میں مزاح اور طنز کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ کسی بھی ڈرامے میں کرداروں کی بھرمار نہیں ہے۔ صرف تین سے چھ کردار ان ڈراموں میں پیش کئے گئے ہیں۔ زبان شستہ اور موزوں ہے۔ مکالموں کو روانی میں لکھا گیا ہے ہر جگہ ٹیکھا طنز ہے البتہ آخری ڈرامے کے مکالموں میں عامیانه پن ہے

”جلترنگ“ سجود سیلانی کا لکھا ہوا تین ایکٹوں پر مشتمل ایک مکمل اسٹیج ڈراما ہے۔ جسے انہوں نے ۱۹۹۹ء میں شائع کیا ہے۔ اس ڈرامے کا موضوع چونکہ کچھ مقصدی ہے اسی لئے اسکے بارے میں مصنف خود رقمطراز ہیں۔

”برصغیر ہندوپاک میں بٹوارے سے پہلے سماجی اور تہذیبی یکجہتی تھی۔ لیکن تقسیم

ہند کی افراتفری سے ہماری مشترکہ سماجی زندگی سے ازلی مٹھاس بالکل مفقود ہو گئی۔ یہاں تک کہ ہمارا سماجی اور تہذیبی مشترکہ ورثہ تعصب کی دھند میں کھو گیا۔ حالات کے پیش نظر ہمیں اپنی قدیم پاکیزہ روایات سے استفادہ اٹھانا چاہیے۔ تب ہی ہمارے درد کا درمان ہونا ممکن ہے۔ ایک حساس فن کار کی حیثیت سے مجھے خواہش ہوئی کہ بھارت و اسیوں کو اپنے ڈرامے کی وساطت سے اُن گمشدہ روایات کا اتہ پتہ بتا دوں۔ اسی نیک ارادے نے مجھے ”جلترنگ“ لکھنے کی تحریک دی۔ ۵۴

جو دیلانی نے اس ڈرامے کا مرکز ایک گاؤں ”چن پور“ بنا دیا ہے۔ چن پور دراصل کوئی مخصوص گاؤں نہیں ہے بلکہ مجموعی طور پر سارا بھارت ہے جہاں مختلف طبقوں، نسلوں، مذہبوں اور ذاتوں کے لوگ رہتے ہیں۔ ایک دوسرے سے زندگی کے بیشتر معاملوں میں مختلف ہونے کے باوجود بھی انکی روایتیں یکساں ہیں، قدریں یکساں، غرضیکہ وہ ایک دوسرے سے کندھا سے کندھا ملا کے چلتے ہیں۔ اُسی کو Modern Language میں اسکولر انڈیا کا نام دیا جاتا ہے۔

دوسری اہم چیز جو مصنف نے اس ڈرامے میں پیش کی بھوہ اس گاؤں کا ”چوپال“ ہے۔ ’چوپال‘ اس گاؤں کا مرکز ہے۔ جہاں ایسے واقعات رونما ہوتے ہیں یا گاؤں کی برادری اکٹھا ہوتی ہے۔

”جلترنگ“ چونکہ ایک مکمل ڈراما ہے اور اس میں مختلف طبقوں کی آپسی کشش دکھائی گئی ہے۔ انہیں کرداروں کی ہمارے بھر مار نہیں کہیں گے، پھر بھی چھوٹے بڑے سترہ سے زائد کردار ہیں۔ اسکے علاوہ کئی خاموش کردار بھی اس میں ہیں جنہیں صرف ہجوم کو دکھانے کیلئے اسٹیج پر لایا جاسکتا ہے۔ یہ ڈراما اگر اسٹیج کے علاوہ اسکرین پر بھی دکھایا جائے گا تو اس میں بہت معمولی تبدیلی کرنی پڑے گی۔ ڈرامے کا ہیرو اگرچہ ندیم ہے مگر پھر بھی مرکزیت ملنگ باوا کو ہی حاصل ہے۔

وہ ایک نیم دیوانہ درویش ہے۔ جو دراصل ہندوستان میں صوفی عقیدوں کی ترجمانی

تنہائی بھی ایک خاص موضوع ان کا رہا مگر انسان کیوں تنہا ہے۔ وہ کھوکھلائیوں بن گیا ہے۔ اسکا وہ خود ذمہ دار ہے، نہ کہ اس کیلئے کوئی دوسرا! اُسے اپنے ہی وجود سے نفرت ہونے لگی ہے اور وہ اسکو کھتا ہے۔

دوسری طرف ساگر سرحدی کے ڈرامے اگرچہ اسٹیج پر کامیابی سے دکھائے گئے ہیں مگر وہ اپنی خامیوں سے خالی بھی نہیں ہیں۔ عمل کی رفتار ان میں بہت ہی سست ہے۔ کہانی یا موضوع بالکل مختصر یا نہ ہونے کے برابر ہوتا ہے۔ صرف واقعات دہرائے جاتے ہیں۔ مکالمے نہایت ہی مختصر ہوتے ہیں مگر کردار یہ چھوٹے چھوٹے فقرے غیر ضروری طور پر بولتا جاتا ہے۔ جنکا نہ کوئی مقصد ہوتا ہے اور نہ معنی۔ ایک ہی بات کو بار بار دہرایا جاتا ہے۔ پلاٹ کی ترتیب سے ساگر بالکل ناواقف ہیں۔ زبان زیادہ تر وہ گھٹیا اور عامیانہ استعمال کرتے ہیں۔ ہر کردار آپسی من مانی کرتا ہے۔ شرابی اور لچی لفنگے یا حالات کے ستائے ہوئے نوجوان ہی اسکے پسندیدہ کردار ہیں۔

انکے تاریخی ڈرامے بھی حقیقت سے دور چلے جاتے ہیں۔ الغرض انکے ڈراموں میں ادبیت کا زبردست فقدان ہے۔ پھر بھی اپنی بہت سی خوبیوں کی بدولت وہ اردو کے بچیں بلکہ ہندوستان کے اہم (موجودہ دور کے) ڈرامانگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔

زبیر رضوی (پیدائش ۱۹۳۶ء)

آجکل زبیر رضوی تھیٹر اور فلم پر مضامین خبریں وغیرہ لکھنے کے ساتھ ساتھ اردو کے معتبر رسالوں کیلئے چھوٹے چھوٹے ڈرامے لکھ رہے ہیں۔ یہ ڈرامے بظاہر کسی مخصوص تکنیک پر نہیں لکھے جاتے ہیں؛ البتہ انکے مطالعے کے بعد اس بات کا صحیح پتہ چلتا ہے کہ انکے یہ ڈرامے ریڈیو کیلئے زیادہ موزوں رہیں گے۔ کیونکہ ان میں فلش بیک کا زیادہ استعمال کیا جاتا ہے لیکن ان ڈراموں کو کچھ ترمیم کے بعد ایک عام اسٹیج (خاص کر کالجوں میں) پر بھی بہ آسانی کھیلا جائے گا۔ ان ڈراموں میں ”روشنی ہر جگہ سے کالی ہے“ (ریڈیو

ٹائٹ ایوان اُردو دہلی جلد نمبر ۷ اشار ۴ اگست ۲۰۰۳) ”اس رات کا قرض“ (اس کا خیال احمد ندیم قاسمی کی کہانی رئیس خانہ سے لیا گیا ہے۔ آجکل دہلی۔ جلد ۴۱۔ شمارہ ۷۔ فروری ۲۰۰۳) اور ”انجام کی تلاش“ (آجکل جولائی ۲۰۰۲۔ جلد ۴۰ شمارہ ۱۲) وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہے۔

زیر رضوی اپنے ڈراموں کیلئے موضوع کا انتخاب اسی بھاگتی ہوئی زندگی سے کرتے ہیں۔ جہاں ہر کسی (خاص کر اعلیٰ سوسائٹی) کی اندرونی زندگی بے مزہ اور کھوکھلی ہو چکی ہے مگر یہاں انسان نے اپنے ارد گرد ایک مصنوعی غلاف پہن رکھا ہے۔ اس دور کے سبھی انسان یہ زندگی جی کر خوش نہیں ہیں۔ ان کا ضمیر کبھی کھول اٹھتا ہے وہ شدید محسوس کرتے ہیں کہ یہ ماحول انہیں کہاں لے چلتا ہے۔ ملاحظہ کیجئے۔ یہ مکالمے:

”گل چہرہ:-۔۔۔ میرے اندر ایک سناٹا سا پھیلنے لگتا تھا۔ ملکہ زمانی نے مجھے میرے گھر آتا ردیا۔ میں اپنی خواب گاہ میں جا کر سیدھے بستر پر دھم سے گر پڑی۔ تکیہ آنسوؤں سے تر تھا۔ مجھے لگا میں لکڑی کی چار پہیوں والی گاڑی میں بیٹھی ایک معزور عورت ہوں، جسکی بازاروں اور گلیوں میں نمائش کر کے بھیک بٹوری جا رہی ہے۔ میرے اندر جیسے کوئی چیخ پڑا۔ ”میں بھیک کا پیالہ نہیں بنوں گی۔“ میرے باپ نے میرے آنسو پونچھے اور ملکہ زمانی کو لکھ بھیجا۔

میں گل چہرہ کو آپ کے ہاتھوں میں بھیک کا پیالہ نہیں بننے دوں گا۔ مجھے اپنی بیٹی کا ضمیر پیارا ہے۔“ ۵۲

اس ڈرامے ”انجام کی تلاش“ کی کہانی کے اہم واقعات فلیش بیک ریڈیائی ٹلنک کے ذریعے دہرائے جاتے ہیں۔ گل چہرہ کا یہاں مرکزی کردار ہے جسکی شادی ایک اہم سیاسی گھرانے (ملکہ زمانی کے) میں ہونے جاری ہے مگر عین موقع پر وہ اور اس کا باپ ضمیر باپ شادی کو منسوخ کرتے ہیں۔ وجہ یہی ہے کہ ملکہ زمانی کو دولت و شہرت دوسروں کے خون سے ملی تھی۔ یہاں ڈرامے میں گل چہرہ اصل کہانی اپنے عاشق ندیم کو

کرتا ہے۔ جسکی جڑیں یہاں بہت ہی قدیم ہیں اور وہ لوگ ہر چیز کی پیش گوئی پہلے ہی کرتے ہیں۔ ڈرامے میں اسکی مالا کے منکھ کھو جاتے ہیں۔ یہ علامت ہے یہاں اتحاد و اتفاق کے ختم ہو جانے کا۔ پھر حالات کے سدھر جانے کے ساتھ ہی باواجبی اپنی لائن پر آ جاتے ہیں۔

ندیم یعنی ہیر و ایک اسکول نیچر ہے جسکا کام بچوں کی پڑھائی کے ساتھ ساتھ لوگوں میں اتحاد و اتفاق قائم کرنا ہے۔ ساتھ ہی وہ ظلم سے ٹکراتا بھی ہے جسکی وجہ سے اُسے گولی بھی لگتی ہے مگر پھر بھی وہ اپنا مشن جاری رکھتا ہے اور ایک دن اپنے مقصد میں کامیاب ہوتا ہے۔ مصنف نے اسکے ساتھ عشق و عاشقی کا مسئلہ بھی جوڑ دیا ہے مگر وہ روایتی عاشق نہیں ہے کہ وہ اپنے عشق کیلئے جان لڑائے گا۔

ملنگ باوا کی زبان صوفیانہ ہے۔ کبھی وہ خالص اُردو زبان بولتا ہے اور کبھی ہندی آمیز۔ لاجونتی کے مکالمے اس ڈرامے میں زیادہ ہیں اور یہ سبھی مکالمے اسکے کردار کے مطابق بھو جپوری میں لکھے گئے ہیں۔ وہ خالص دیہاتی ہندو لڑکی ہے جسکا لب و لہجہ بھی ایسا ہی ہوتا ہے۔ اسکے ساتھ ڈاکو لوگ بھی اُسی لہجے میں بات کرتے ہیں۔ کرتا رنگھ یا اسکا بیٹا امر سنگھ پنجابی آمیز اُردو بولتے ہیں۔

مجموعی طور پر یہ ڈراما ایک قابلِ قدر ڈراما ہے جسکو پڑھ کر محسوس ہی نہیں ہوتا ہے کہ یہ ڈراما کسی کشمیری ماحول میں پلے ہوئے ایک ادیب نے لکھا ہے بلکہ یہاں مصنف خالص اُردو ماحول کا لگتا ہے جس نے ہندوستانی کلچر کو پوری طرح سے سمجھ لیا ہے اور اُسے برت بھی لیا ہے۔

اعل ٹھکر (پیدائش ۱۹۳۶ء)

اعل ٹھکر کو ادب کی دنیا میں متعارف کرانے والا شخص اعجاز صدیقی (مدیر ماہنامہ شاعر) ہے۔ انکے ڈرامے ساتویں دہائی سے شاعر میں چھپنے لگے، پھر پہلی بار انکے چار ڈراموں کا ایک مجموعہ شمس الرحمان فاروقی کے دیباچے کے ساتھ ”خالی خانے“ کے

عنوان سے موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی کی وساطت سے ۱۹۸۲ میں منظر عام پر آ گیا۔ اٹل ٹھکر کے اکثر ڈراموں میں جو چیز قدر مشترک ہے، وہ ہے ان کا موضوع۔ وہ اپنے ڈراموں میں ایسے واقعات یا مسائل بیان کرتے ہیں کہ جن کا تعلق مٹروپولیٹن سوسائٹی کے متوسط طبقے سے ہوتا ہے۔ یہ مسائل ان لوگوں کے خود پیدا کردہ ہیں، کیونکہ وہ بہت اونچا جانا چاہتے ہیں۔ نتیجتاً انہیں اپنے آپ کی، اپنی عزت کی (غرضیکہ جسکی ہم توقع بھی نہیں کریں گے) قربانی بھی دینی پڑتی ہے، مگر اس عظیم قربانی کے بعد یا اپنے ضمیر کا قتل کرنے کے بعد انہیں کچھ حاصل نہیں ہوتا ہے۔ اب اگر حاصل ہوتا بھی ہے، وہ ان کیلئے ایسے زہر کا کام دیتا ہے، جو انہیں آہستہ آہستہ مارتا ہے۔

جن موضوعات کو اٹل ٹھکر نے اپنے ڈراموں کیلئے چن لیا ہے، وہ کسی مخصوص سوسائٹی کے پیدا کردہ ہیں۔ ان کا سامنا زیادہ تر ان ہی لوگوں کو کرنا پڑتا ہے، جو وہاں رہ رہے ہیں اور اپنے پاؤں پر خود دکھاڑی مارتے ہیں۔ وہ سوسائٹی بہت ہی گندی ہے مگر باہر کسی کو وہ گندی دکھائی نہیں دیتی ہے، کیونکہ اس پر پردہ ہے۔ صرف اس ماحول میں جی رہے لوگ ہی اس سے واقف ہوتے ہیں، کیونکہ وہ خود گندے ہیں مگر باہر بہت کچھ دکھاوا کیلئے کرتے ہیں۔ ہر کسی کو اس گندگی پر سے پردہ اٹھانے کی جرأت نہیں ہوتی ہے، اور ہر کوئی اس سے واقف بھی نہیں ہوتا ہے۔ اب جو واقف ہے، وہ نہیں چاہتا ہے کہ پردہ ہٹائیں اکثر پردہ ہٹتے ہی دیکھنے والے چونک جائیں گے۔ حیرت میں پڑ جائیں گے۔ کیا یہ سچ ہے؟ انہیں حیرت اس لئے ہوتی ہے، کیونکہ ہر کوئی اصل حقیقت سے واقف نہیں ہوتا ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ گندے لوگوں کو اپنی گندگی دیکھ کر گھبرا جاتی ہے، مگر اٹل ٹھکر ایک ایسے فنکار ہیں جو یکدم بلا خوف و خطر پردہ ہٹاتے ہے۔ لوگوں کو یہ عیب دیکھ کر کیا محسوس ہوگا، اسکی وہ پروا نہیں کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ انہیں اس بات کا بھی کوئی خیال نہیں رہتا ہے کہ انکے سامنے اسٹیج ہے نہ کہ ٹاول کا صفحہ قرطاس جس میں وہ جو چاہیں بھر سکتے ہیں۔ وہ اسٹیج کا کوئی لحاظ نہیں کرتے ہیں۔ Action کے متعلق وہ ایسے واقعات لکھ جاتے ہیں کہ جن کا

افر بنانے کیلئے، ایک گھر بنانے کیلئے، ایک اچھی زندگی بنانے کیلئے میں نے تین الگ الگ مردوں کے ساتھ، تین راتیں گزاری تھیں۔“ ۵۶

پھر اس سارے کا کیا انجام ہو سکتا ہے۔ اتنی دولت یا مرتبہ حاصل کر لینے کے بعد وہ کیسے خوش رہ سکتا ہے۔ کنواری لڑکی حمل نہ ٹھہرنے کی گولیاں کھاتی ہے اور بیٹا اپنے باپ کا نام پوچھتا ہے۔ خود میاں بیوی ایک ہی گھر میں ایک ساتھ رہنے کے باوجود ایک دوسرے سے الگ الگ زندگی گزارتے ہیں، کیونکہ ایسا بھی وقت آیا ہے کہ عورت اپنے شوہر کو نامزد ٹھہراتی ہے۔ اور جس گھر کو اُس نے بنایا ہے وہ بھی وہ کیسے چھوڑ سکتی ہے۔ یہی ایسی زندگی کا انجام ہے اور اس ڈرامے کا بھی۔۔۔!

ڈراما ”آپ کیوں روئے“ بھی ایسے ہی ایک موضوع پر لکھا گیا ہے۔ یہاں عورت ماں بننا چاہتی ہے، لیکن اس کا شوہر یہ نہیں چاہتا ہے۔؟

اس ڈرامے کے مکالمے ایک عورت کے خیالات کو منعکس کرتے ہیں یہاں حالات سے مجبور ہو کر اُسے اپنے شوہر یا قانون کے ساتھ سمجھوتہ کرنا پڑتا ہے۔ دراصل یہ یکالیہ ہے اس دور کی عورتوں کا جنہیں مرد اپنی خود غرضی کیلئے ہر طریقے سے استحصال کرتا ہے اور بھوکا بغاوت نہیں، بلکہ مجبوراً سمجھوتہ کر لیتی ہیں۔ اس مجموعے میں شامل ڈراما ”خالی خانے“ ایک طویل ڈراما ہے۔ اسکی بیشتر کہانی فلش بیک ٹیکنیک میں ہے۔ جسکا مرکزی خیال یہ ہے کہ کچھ والدین پرورش کے دوران اپنی اولاد اور اس کے مستقبل کو بعض اوقات اپنی ذاتی انانیا من مانی کا مسئلہ بنا کر ان پر سختی کرتے ہیں۔ انہیں اُس میدان میں بھیجتے ہیں جہاں انکی (اولادوں کی) چاہت نہیں ہوتی ہے۔ بعد میں اس کا انجام ناکامی، مایوسی یا کبھی کبھار خوفناک بھی ہوتا ہے۔ اٹل ٹھکر نے اس ڈرامے میں ایک ساتھ دو پلاٹ ترتیب دے دیے ہیں۔

اس مجموعے میں شامل ایک اور ڈراما ”پردہ اٹھاؤ“ ڈراما نگاروں اور اسٹیج سے تعلق رکھنے والے لوگوں کے متعلق ہے اور اس میں بھی باپ بیٹے کے درمیان زبردست کشمکش

دیکھائی گئی ہے۔

”اندھے رشتے“ اعلیٰ ٹھکر کا ایک Full Length Play ہے جو ۱۱۶ صفحات پر مشتمل

ہے۔ اس میں نو مناظر ہیں اور ٹیکپوری کہانی Flash Back میں ہے۔

پہلے منظر میں دو روح مرد اور عورت کی صورت میں قبرستان میں نمودار ہوتے ہیں۔ یہ ڈراما اسکی ہیروئن سلما کا المیہ ہے جس نے فلمی زندگی سے تنگ آ کر خودکشی کر لی تھی اور اب قبر میں بھی اسکو کسی پل قرار نہیں آتا ہے۔ دراصل یہ ایک سماجی ڈراما ہے۔ جس میں موجودہ دور کی عکاسی موصوف ڈراما نگار نے بڑی بے باکی سے کی ہے۔ اس دور میں انسان سخت بھاگ دوڑ کرتا ہے یہاں اسے کون کون سی روکا وٹیں سامنے کھڑی ہو جاتی ہیں۔ اگر وہ ان روکا وٹوں کو دور کرنا چاہیے گا تو اس کیلئے اسے اپنے آپ کو ضرور داؤ پر لگانا پڑے گا۔ اُسے حالات سے سمجھوتہ کرنا پڑتا ہے۔ کیا آخر اپنے ضمیر کا قتل کر لینے کے بعد بھی اُسے سکون حاصل ہوتا ہے؟ یہ ہمارے لئے سوالیہ نشان پیدا کرتا ہے۔

یہاں عورت کا معاملہ بہت ہی تازک ہے۔ سلمیٰ لاکھ پتی تو بن گئی مگر ضمیر اُسے خوشحال زندگی گزارنے کی اجازت نہیں دیتا ہے۔ وہ اُسے اندر ہی اندر پاش پاش کرتا رہا۔ جسکے نتیجے میں اُس نے خودکشی کر لی۔

اس ڈرامے میں ایک ہی گھر میں خون کو خون کے ساتھ اختلاف ہو جاتے ہیں۔ کیوں؟ ان کا رشتہ اندھا نہیں ہوتا ہے بلکہ زمانے اور حالات نے اس متبرک رشتے کو اندھا بنا دیا ہے دوسری طرف سلمیٰ نے کپور کے ساتھ جو سمجھوتہ کر لیا ہے وہ بھی اسکی اندونی کشمکش کا باعث بنا۔ اس ڈرامے کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ اسکے مکالمے بہت ہی موزوں اور بر محل ہیں۔ چھوٹے چھوٹے مکالموں میں بڑی سی بڑی بات کہی گئی ہے۔ اور مکالموں کی ہی بدولت پلاٹ کو اس طرح آگے لیا جاتا ہے کہ کچھ ایسے کردار بھی پلاٹ میں شامل ہو گئے ہیں کہ جن کا وجود (ڈرامے کے) اسٹیج پر نہیں ہوتا ہے۔ البتہ پلاٹ میں ضرور ان کا عمل دخل رہتا ہے مثلاً یہاں باپ کا کردار بیان کیا جاتا ہے۔ اس ڈرامے میں عملاً دس

دراصل آفاق احمد کے ڈراموں میں جو سب سے بڑی خامیاں ہیں، وہ کچھ اس طرح سے پیش کی جاتی ہیں۔ انہیں زندگی کا کوئی خاص تجربہ نہیں تھا اسی لئے وہ اپنے ڈراموں میں زندگی کی حقیقت کو صحیح طرح سے نہریت سکتے تھے۔ کبھی اس موضوع کو ہاتھ لگاتے تھے اور کبھی اُس موضوع کو اوتارن میں اپنے موضوع کو فنکارانہ انداز میں پیش کرنے کی کوئی صلاحیت نہیں تھی۔ ان سے ہمیں کوئی دل ہلانے والا تاثر نہیں ملتا ہے۔ اور نہ متاثر کرنے والا فن ان میں موجزن ہے۔

”تین ڈرامے“ کے عنوان سے آفاق احمد کے تین ریڈیائی ڈراموں پر مشتمل ایک مجموعہ ہے جو کہ ۵۱ صفحات پر پھیلا ہوا ہے اور تقریباً ہر ڈرامے کی طوالت یکسان ہے۔

پہلے ڈرامے کا عنوان ”دبی والی“ ہے۔ اس کا مواد اگرچہ تاریخ سے لیا گیا ہے پھر بھی اس مواد کو اس طرح موضوع بنایا گیا ہے کہ تاریخ سے زیادہ یہاں فسانے کا گمان ہوتا ہے۔ اس مجموعے کا دوسرا ڈراما ”منفی چالیس ڈگری سینٹی گریڈ“ کے عنوان سے ہے۔ ہوائی جہاز میں کام کرنے والے پائلٹوں کی مشکلات اس کا موضوع ہے اور اسکے کردار غیر ہندوستانی ہیں۔ تیسرا ڈراما ”نیلی وسعتیں“ کا موضوع ہندوستان میں غیر ملکیوں کے یہاں اپنے پیر جمانے کا ہے یہ موضوع بہت ہی وسیع ہے۔ اسی لئے مصنف نے یہاں راوی کا بھی سہارا لے لیا ہے۔ ۵۸

”تاریخی ڈرامے“ میں شامل آفاق احمد کے چھ ڈرامے ہیں ان تمام ڈراموں کو ہندوستانی تاریخ کے پس منظر میں رقم کیا گیا ہے اور ہر ڈرامے کا مرکزی کردار ”عورت“ ہے۔

پہلا ڈراما ”زینت محل“ کے عنوان سے ہے۔ جو کہ بہادر شاہ ظفر کی سب سے چھوٹی بیگم تھی۔ ڈرامے کے آغاز میں پردے کے پیچھے سب سے پہلے یہ آواز آتی ہے۔

جو چمن خزاں سے اجڑ گیا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ” ۹۵

سہارے کلکتہ بھیج دیا جاتا ہے۔

طرف سے کی گئی صلح اور پنشن کی ہر پیش کش کو رد کیا۔

مشارع

فرزانہ ایک کشمیری لڑکی تھی جو اپنی ذہانت اور بہادری کے بل بوتے پر سردھنہ کی ملکہ بنی اور اپنے حسن انتظام سے اپنے پرائے سب کا دل موہ لیا۔ یہی اسکے کردار کی زندہ خوبی ہے۔ مگر قدرت کو ایسا منظور نہیں تھا۔ اس کا بے پناہ اور سد ابھار حسن ہی اس کے زوال کا پیش خیمہ بن گیا۔ اسکے شوہر رائن ہارت کی (جرمن کپتان) موت ہو جانے کے بعد ایک نو عمر فرانیسی ”لواسو“ اُس کی زندگی میں آیا اور اس کے زوال کا باعث بن گیا۔ زیر تبصرہ ڈرامے کا مرکزی خیال یہ ہے کہ زیادہ تعریف اور خوشامد کی دیمک بڑی بڑی سلطنتوں کو چاٹ جاتی ہے اسی لئے ہر ذی ہوش شخص کو ان سے باخبر رہنا چاہیے۔ اس مجموعے کا ایک اور ڈراما ”میرا بھائی“ کے عنوان سے ہے جو کہ خانزادہ بیگم کی زندگی پر مبنی ہے وہ شہنشاہ بابر کی حقیقی بڑی بہن تھیں۔ بابر کی بہادری اور جرأت سے سبھی واقف ہی ہیں۔ یہ سب کچھ ممکن ہی نہیں ہوتا اگر خانزادہ بیگم ایسی قربانی نہ دیتیں جسکی مثال تاریخ کے صفحات پر ڈھونڈنے سے بھی نہیں ملتی۔ یہ ڈراما بھائی اور بہن کی حقیقی محبت کی ایک ایسی لازوال کہانی پیش کرتا ہے جس نے ایک دن تاریخ کے سرکش دھارے کا رخ موڑ دیا تھا۔ موصوف مصنف نے عورت کی ہمہ گیر شخصیت کا ایک انتہائی خوبصورت اور پیارا سا روپ بہن کے طور پر پیش کر کے ابھارا ہے۔

آخری ڈراما ”عورت“ ہے جو کہ ایک نوجوان بیوہ کی اس جدوجہد کی کہانی ہے جو اسکے شوہر کے انتقال کے بعد اس کا مقدر بن گئی تھی۔ وہ اپنی عصمت کی حفاظت کے ساتھ ساتھ اپنے نو عمر بیٹے کے تحت و تاج کی بھی حفاظت کرتی ہے۔ ایک طرف جب کامیابی اسکے قدم چوم رہی تھی تو دوسری طرف اس کا سب سے بڑا دشمن قدموں میں پڑا خاک چاٹ رہا تھا، پھر بھی وہ اسے معاف کر کے اس تاریخی حقیقت پر تصدیق کی مہر لگاتی ہے۔ یہ سبھی ڈرامے انہوں نے (ان کے بیان کے مطابق) اسٹیج کیلئے لکھے ہیں مگر ٹیلیک کے اعتبار سے وہ ریڈیو ڈراما کے بالکل قریب ہیں۔ ان ڈراموں کے حوالے سے پروفیسر ٹکیل الرٹمن نے بھی اچھی رائے دی ہے:-

”آفاق احمد کے ان چھ ڈراموں کو پڑھنے کے بعد آپ یقیناً محسوس کریں گے کہ انٹش سے انگریزوں کے عہد تک ایک پوری کہانی سامنے آگئی ہے کہ جس میں صرف تاریخی کرداروں کے دور یا عہد کے تاثرات محض اُبھارے نہیں گئے۔ بلکہ ان تاثرات کو آج کی زندگی سے ہم آہنگ کرنے کی بھی عمدہ کوشش کی گئی ہے۔“ - ۶۰

آفاق احمد کے تین اسٹیج ڈراموں کا مجموعہ ”اسٹیج ڈرامے“ کے عنوان سے ۱۹۸۵ء میں منظر عام پر آگیا، جسکا پیش لفظ علی محمد لون نے لکھا اور موصوف مصنف نے ”اُردو اسٹیج“ کے عنوان سے اُردو اسٹیج کی روایت کے متعلق اپنے تاثرات کا سطحی طور سے اظہار خیال ہے۔ اس مجموعے کا پہلا ڈراما ”چنگیز“ ہے جو کہ تین ایکٹوں پر مشتمل ہے۔ جسکے پہلے ایکٹ میں پانچ مناظر، دوسرے ایکٹ میں چار مناظر اور تیسرے ایکٹ میں صرف ایک منظر ہے۔

اس ڈرامے کی اصل کہانی نہ کوئی تاریخی ہے اور نہ چنگیز کی زندگی سے اس کا براہ راست کوئی تعلق ہے جیسے کہ اسکے عنوان سے ظاہر ہوتا ہے۔ البتہ یہ ہر عہد کی عکاسی کرتا ہے۔ اس ڈرامے کی کہانی ان ظالموں اور مطلب پرستوں کی ہے جو زندگی کے ہر موڑ پر اپنی اپنی چنگیزیت دکھاتے ہیں۔ آپ کو ہر بازار میں، ہر گھر میں، ہر ساج، غرض کہ ہر جگہ زندگی کے قدم قدم پر کچھ نہ کسی روپ میں ”چنگیز“ کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ”اسٹیج ڈرامے“ میں شامل تیسرا ڈراما ”آرائش محفل“ کے عنوان سے ہے۔ اس کا مرکزی کردار ”حاتم طائی“ ہے۔ وہ ایک سوشل ورکر ہوتا ہے اور مصنف نے اس کو مذہب و دین کے دلالوں کی ترجمانی کرنے کیلئے تخلیق کیا ہے جو لوگ ہر کسی مسئلے اور کام میں ٹانگ اڑاتے ہیں جو انکے بس میں ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا ہے مگر تب بھی وہ اپنے گاہک کو اس کام کے کردانے کا پورا پورا دوشواں دیتا ہے اور اپنا آلو سیدھا کرتا رہتا ہے۔ ۶۱

آفاق احمد کے تین ٹی وی ڈراموں کا مجموعہ ”ٹی وی ڈرامے“ کے عنوان سے ۱۹۸۵ء میں منظر عام پر آگیا۔ اس مجموعے میں شامل ہر ڈرامے میں انہوں نے ان تمام

لوازمات کی نشان دہی تفصیل کے ساتھ کر دی ہے، جن کا لحاظ ہر ڈراما نگار کو کرنا چاہیے۔ انہوں نے ہدایت کار اور کیرہ مین کیلئے تمام تر ہدایات درج کر رکھی ہیں۔ یہ ہدایات اس انداز میں بھی کتاب پر درج ہیں، جس طرح ایک اسکریپٹ رائٹر اپنا مسودہ ڈرامے کے پریویر یا ڈائریکٹر کو پیش کرتے وقت کرتا ہے۔ یہاں ہمیں ایسا ضرور لگتا ہے کہ کتاب میں ان تمام ہدایات کو رکھنے کی کوئی ضرورت تو نہیں تھی البتہ آفاق احمد نے یہ کتاب اس عرض سے شائع کی ہے تاکہ نئے لکھنے والوں کو اس کتاب سے خصوصاً ٹی وی ڈراما لکھنے میں مدد ملے گی۔ یہ کتاب ان کیلئے ایک ”پریکٹکل بک“ کا کام ضرور دے گی۔

اس مجموعے میں شامل پہلے ڈرامے ”وہ بہت اکیلی تھی“ کا مرکزی خیال آئے دن اخباروں یا رسائل میں چھپنے والی خبروں یا کہانیوں سے لیا گیا ہے۔ جن میں ہم اکثر دیکھتے ہیں کہ جہیز نہ ملنے کی وجہ سے کتنی لڑکیوں کو ستایا جاتا ہے۔ اور ان کا انجام پھر کیا ہوتا ہے۔ یا تو وہ لڑکیاں خودکشی کر لیتی ہیں یا انہیں زندہ جلایا جاتا ہے۔ غرضیکہ اس ٹی وی ڈرامے میں موصوف مصنف نے ہمارے معاشرے میں پھیلی ہوئی اس بدعت سے پردہ اٹھانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

ڈرامے کی ہیروئن موہنی ایک نئی ٹیلی دھن اپنے سرال والوں کے ظلم کا شکار ہو جاتی ہے۔ جہیز نہ ملنے کی وجہ اسکی ساس اور اسکا شوہر اُسے ستاتے رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ اس پر غلط الزام بھی لگاتے ہیں اور آخر کار اس کو جلایا جاتا ہے۔ اس مجموعے میں شامل دوسرا ڈراما ”کہیں دور“ کے عنوان سے ہے۔ اس کا مرکزی خیال یہ ہے کہ ہمارا ملک صنعتی انقلاب سے گزرتے ہوئے ان دیکھی دوڑ کا شکار ہو گیا ہے۔ پرکاش کے والدین کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ ان کا بیٹا ایک انجینئر بنے۔ سیٹ نہ ملنے کے باوجود بھی اس کیلئے وہ سیٹ خرید لیتے ہیں وہ یہ نہیں سوچتے ہیں کہ لکڑی بننے کا رجحان انجینئری کی طرف نہیں ہے بلکہ ادب اور شاعری کی طرف ہے! اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک اچھا ادیب اور

شاعر دفن ہو جاتا ہے اور اسکی جگہ ایک اوسط درجہ کا انجینئر جنم لیتا ہے اور وہ بھی اپنے
اقدار کی پاسداری کے باعث خود کو اسکے معاشرے کا حصہ نہیں بنا پاتا ہے۔

اس مجموعے کے آخری ڈرامے ”کھلونے“ کا موضوع خاندانی بہود ہے جو اُس دور
میں ملک کا ایک اہم مسئلہ تھا۔ اس ڈرامے میں موصوف مصنف نے یہ دکھانے کی کوشش کی
ہے کہ کس طرح چھوٹی چھوٹی ضرورتیں انسانی کردار کو دیمک کی طرح تباہ کر دیتی ہیں اور
ایک کثیر العیال کی کفالت اچھے طور پر کرنے کی کوشش ایک ہتے کھیلے گھرانے (خاص کر
صاحب خانہ) کو تباہ و برباد کر دیتی ہے۔

اس مجموعے کے سبھی ڈرامے دُور درشن کیندر سرینگر سے ٹیلی کاسٹ ہو چکے اور آخری
ڈرامے ’رفیسیلی ویلفیر فاؤنڈیشن‘ کے زیرِ اہتمام ملکی سطح پر ٹی وی اسکرپٹ کے ایک
مقابلے میں خصوصی انعام بھی انہیں ملا۔ یہ تینوں ڈرامے آفاق احمد کے گہرے مشاہدے
سماجی بصیرت اور ان کے واضح نقطہ و نظر کا بین ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ ۶۲

”کڑی دھوپ گھنی چھاؤں“ آفاق احمد کے چار ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ
ہے۔ جو کہ ۱۹۸۶ء میں منظر عام پر آ گیا۔

اس مجموعے کے سبھی ڈراموں میں بچوں کے چند مسائل کا نفسیاتی تجزیہ کرنے کی کوشش کی
گئی ہے۔ مجموعے کا پہلا ڈراما ”بجھرہ“ کے عنوان سے ہے۔ اس ڈرامے کا مرکزی
کردار پروفیسر رحمان ہے، جو کہ ایک ایسا ذہین اور طباع شخص ہے جس کی فراست اور
دانشوری کے سب معترف ہیں مگر خود اس کی زندگی ان تاریک پرچھائیوں سے آزاد
نہیں ہو پائی جو بچپن سے اس کے حواس پر مسلط رہیں۔ جسکی وجہ ہے اسکے والدین کے
درمیان اختلافات، وہ نہ صرف اپنی ذاتی زندگی کے بارے میں بلکہ ہر اس شخص کے
بارے میں جس سے اس کا قلبی تعلق تھا۔ تمام فیصلے ان تاریک پرچھائیوں میں بیٹھ کر کرتا
رہا۔ محرومیوں کا زہر پیتا رہا۔ انجام کار اس کی زندگی محرومیوں کے رگزار کے تہا سفر
کی کہانی بن گئی۔ اور جب اس کو احساس ہوا کہ زندگی ان مفروضوں کے آئینے جیسی ہے۔

بن لے آئینوں سے وہ زندگی کا چہرہ دیکھتا رہا تھا تو بہت دیر ہو چکی تھی۔ اسی لئے وہ نصرت سے ڈرامے کے آخر میں کہتے ہیں۔

”رحمان:- ہم بھی وہی کھالیں گے جو عشرت اور بیگم شفاعت علی کھائیں گے۔

نصرت:- (خوش ہو کر) آئی بھی آئیں گی کیا۔

رحمان:- ہاں۔ ان کو بھی ضرور لانا۔ وہ اس روز کچھ کھائے بغیر چلی گئی تھیں

۔“ (ص ۵۱)

دوسرا ڈراما ”کڑی دھوپ گئی چھاؤں“ اصل میں ایک ریڈیائی تمثیل ہے جس میں پہلے کرداروں میں ہمارے سامنے مینا اور طوطا آتے ہیں۔

یہ ڈراما دراصل دو ایسے خاندانوں کی کہانی پر مبنی ہے جن میں سے ایک کو اپنے اکلوتے بیٹے سے اتنی محبت تھی کہ اس نے زندگی کے دھوپ کی ایک کرن بھی اس تک نہ پہنچے دی اور نتیجے کے طور پر اس سے اس کا اعتماد چھین لیا۔ ملاحظہ کیجئے یہ مکالمہ:

”اظہر۔ میرا نام اظہر ہے۔ اس دفتر میں کام کرتا ہوں۔ ایک دم آوارہ اور نکما! میرا باپ اپنے وقت کا سب سے بڑا رشوت خور تھا۔ اور ایک لمبی رشوت دے کر اس نے مجھے ملازمت دلوا دی ہے۔“ ۶۳

اس مجموعے کا آخری ڈراما ”کل صبح“ گھریلو جھگڑے پر مبنی ہے۔ اسکا مرکزی کردار ندیم اور غزالہ کی اکلوتی بیٹی شازی ہے۔ حالانکہ ان کے ساتھ ساتھ ندیم کے باپ پروفیسر رحمان کا بھی ایک اچھا خاصا کردار ہے۔

ان چار ڈراموں میں موصوف ڈراما نگار کا نظریہ قدرے مختلف ہے، کیونکہ عام طور پر لوگ زیادہ بچے بڑے کنبے، جہالت یا غربت جیسے مسائل کو بچوں کو بگاڑنے کیلئے مورد الزام ٹھہراتے ہیں۔ اسکے برعکس آفاق احمد نے ان سبھی ڈراموں میں ان گھرانوں کو دکھایا ہے جو کہ بالکل خوشحال ہیں۔ بچے کم ہیں۔ ذہین ہیں۔ حساس ہیں۔ کنبہ چھوٹا ہے لیکن پھر بھی ان بچوں کی یہ حالت کیوں ہو گئی ہے۔ ؟

”آسمانی گیدڑ“ آفاق احمد کے تین اسٹیج ڈراموں اور ایک ریڈیو ڈرامے کا مجموعہ ہے جو کہ انہوں نے ۱۹۸۷ء میں شائع کیا ہے۔

اس مجموعے میں شامل پہلا اسٹیج ڈراما ”تھفہ“ کے عنوان سے ہے، جو کہ اصل میں ایک فحاشی ہے۔ ڈرامے کا ہیرو گرجا دھاری ایک ایماندار سیدھا سادہ کلرک سماج کے نچلے متوسط طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ اپنی ایمانداری کی سولی پر اپنی خوشی سے چڑھتا ہے اور تحت الشعوری طور پر اس سے اُترتا چاہتے ہوئے بھی نہیں اُتر سکتا ہے۔

دوسرا ڈراما ”بازار“ کے عنوان سے ہے، جو کہ اپنے موضوع کے اعتبار سے ایک نفسیاتی ڈراما ہے۔ جس میں ایک ایسی نفسیاتی کشش کا اظہار خیال کیا گیا ہے پیش کرنے کیلئے تھیٹر میں روشنیوں کا ہونا لازمی ہے۔ اس ڈرامے میں ایک طرف ماں باپ اپنی اولاد کیلئے اپنی پسند کی خوشیاں چھنے کی غلت میں اس کے حق میں کانٹے بودیتے ہیں۔ دوسری طرف نیلما (ڈرامے کی ہیروئن) ایک علامت ہے۔ جو خود کو تکلیف دے کر یہ سمجھتی ہے کہ وہ دوسروں سے انتقام لے رہی ہے۔ نیلما بیک وقت دوسطوں پر زندگی بسر کرتی ہے۔ اس کا ایک روپ نیلما ہے اور دوسرا راجیش کی بیوی کا اور سب سے اہم بات یہاں یہ ہے کہ وہ دونوں کو ایک دوسرے سے نہ صرف علاحدہ دیکھتی ہے بلکہ خود محسوس بھی کرتی ہے۔ ”آسمانی گیدڑ“ بھی ایسا ہی دل ہلانے والا ڈراما ہے جس میں راجیش ایک انتہائی شاطر اور رشوت خور افسر ترقی کے زینے پر چڑھنے کیلئے کسی بھی جہنم سے گزر سکتا ہے۔ اور آخر میں وہ یکدم اوپر سے نیچے گر جاتا ہے جہاں اسکی بیوی اور ان کا لڑکا بھی ساتھ چھوڑ جاتے ہیں۔ زیر بحث مجموعے میں شامل ڈراما ”آؤ گھر گھر کھیلیں“ ایک ریڈیو ڈراما ہے۔

یہ ایک سنجیدہ مقصد کے ساتھ ساتھ مزاح کی ہلکی سی چاشنی بھی رکھتا ہے۔ یہ ڈراما عام فہم ایک سماجی کہانی ہے جس میں ایک اچھے نیوکلیر گھرانے کا تصور بڑے رومانی انداز میں پیش کیا گیا ہے ساتھ ہی جہیز کی بدعت کا مسئلہ بھی چھیڑا گیا ہے۔ ”آسمانی گیدڑ“ مجموعے میں

شامل ڈراموں میں اگرچہ طنز اور مزاح کی آمیزش ہے مگر یہاں طنز بھی مزاح پر غالب نظر آتا ہے۔ ان میں آسانی گیدڑ اور بازار خالص طنز یہ ڈرامے ہیں۔ مزاح کا پہلو آن میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ البتہ تحفہ ایک ایسا ڈراما ہے جس میں مزاح کا عنصر نمایاں ہے اور طنز اگرچہ زیریں سطح پر سانس لیتا ہے پھر بھی قاری کو اس کی موجودگی کا احساس ہمیشہ رہتا ہے۔

”وہ آدمی“ آفاق احمد کے چھ ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ ہے جسے انہوں نے ۱۹۸۹ء میں شائع کیا ہے۔ ”وہ آدمی“ (جو اس مجموعے کے عنوان کی زینت بھی بنا ہے) اس میں شامل پہلا ڈراما ہے۔ اس میں کل ۷ مناظر ہیں۔ یہ ایک رومانی طریقہ ہے۔ نیلما ایک سیدھی سادھی عورت اپنے شوہر راجیش سے بہت پیار کرتی ہے اس کے برعکس اس کا شوہر اپنے دوست امجد کے ساتھ عیش کر رہا ہے اپنے آفس سے چھٹی ہونے کے بعد کبھی ریٹورانوں میں ادکھا اپنی فرنڈ شانتی کے ساتھ دیر تک مزے اڑاتا رہتا ہے۔ ہر روز دیر سے گھر پہنچ جانے کے بعد وہ رات بھر ان ہی خوابوں و خیالوں میں کھویا ہوا رہتا ہے۔ دوسرا ڈراما ”سیوارام“ کے عنوان سے ہے جس میں سماجی برابری کا سبق دینے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس ڈرامے میں ایک پروفیسر ایک بچے کو اپنے گھر میں نوکر کی حیثیت سے رکھتے ہیں وہ پروفیسر اور انکی بیٹی شینا اسے پڑھنے لکھنے کا بھی خوب موقع دیتے ہیں۔ لڑکا تھوڑا سا بالغ ہونے کے بعد اچانک انکے گھر سے غائب ہو جاتا ہے۔ تیسرے ڈرامے ”سویرا“ میں غالب اور شیکسپیر تمثیلی انداز میں جنت سے غائب ہو جاتے ہیں اور وہ دونوں دلی شہر کو پہنچ جاتے ہیں۔ یہاں انکی آپسی گفتگو اور دوسرے چند کرداروں کی مزاحیہ باتوں سے ان دو اعلیٰ پایہ شاعروں کے خیالات کو سمجھانے کی اچھی کوشش کی گئی ہے۔

اس ڈرامے کے آخری منظر (ساتویں منظر) میں میاں بیوی بیگم اور امجد کی گفتگو سے موجودہ دور کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ کہ آجکل کے دور میں انسان کتنا خوف زہرہ ہے۔

وہ ایک سے زائد بچہ بھی نہیں رکھنا چاہتا ہے۔ یہی سویرا ہے۔

اسی مجموعے میں شامل چوتھا ڈراما ”پچھلے پہر کی دھوپ“ اور پانچواں ڈراما ”پیغام“ کے عنوان سے ہے۔

”وہ آدمی“ کا آخری ڈراما ”کچا مکان“ کے عنوان سے ایک نفسیاتی ڈراما ہے۔ جس میں ارشد ایک ضدی بچہ ہوتا ہے اور اپنے باپ عشرت کی ہر بات کی نفی کر کے اپنی من مانی کرتا رہتا ہے۔ وہ اپنے باپ کے نقش قدم پر نہیں چلتا ہے اور نتیجتاً وہ بڑا ہو کر رشوت ستانی اور سسٹمگنگ کرتا رہتا ہے۔ ۶۵

”قصہ پانچ درویشوں کا“ آفاق احمد کے تین ڈراموں کا مجموعہ ہے جو کہ موضوع اور مواد کے اعتبار سے ایک دوسرے سے منفرد ہیں۔

پہلا ڈراما ”گوگلی دیواریں“ ایک سماجی ڈراما ہے، دوسرا ڈراما ”کالے چہرے“ قومی یکجہتی کیلئے لکھا گیا ہے یہ دونوں ڈرامے ریڈیو ڈراما کی تکنیک پر لکھے گئے ہیں اور تیسرا ڈراما جو کہ اس مجموعے کا عنوان بھی بنا ہے۔ ”قصہ پانچ درویشوں کا“ اسپر ڈتھیڑ کی تکنیک پر لکھا گیا ایک اسٹیج ڈراما ہے جسے جموں و کشمیر اکاڈمی آف آرٹ کچھرائنڈ لنگوئیز نے انعام سے بھی نوازا ہے۔ ۶۶

پہلے ڈرامے ”گوگلی دیواریں“ کا آغاز نجمہ اور امجد کی گھریلو زندگی سے ہوتا ہے اور وہاں ان کا دوست عشرت بھی ہوتا ہے۔ آگے چل کر امجد کا روبرو کرتا ہے اور اس میں وہ ترقی کرتا جاتا ہے، جسکی وجہ سے وہ اپنی بیوی کی طرف زیادہ توجہ نہیں دیتا ہے۔ کاروبار سے ان کی ساری زندگی ہی تبدیل ہو جاتی ہے۔ مگر انکی بیوی اس مصنوعی زندگی سے تنگ آتی ہے اسلئے وہ عشرت سے اس نئی زندگی اور اپنے رتبے کے بارے میں کہتی ہے۔

”نجمہ۔ ہائے عشرت بھائی کتنی بے رس، پھکی اور مصنوعی زندگی ہے ان لوگوں کی بھی۔

عشرت۔ وہ کس طرح؟

نجمہ۔ ہر روز شام کو آتا۔ وہی رمی اور برج، میک اپ گہری تہوں میں لپٹا ہوا

شامل ڈراموں میں اگرچہ طنز اور مزاح کی آمیزش ہے مگر یہاں طنز ہی مزاح پر غالب نظر آتا ہے۔ ان میں آسانی گیدڑ اور باز ازل خالص طنز یہ ڈرامے ہیں۔ مزاح کا پہلو آن میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ البتہ تحفہ ایک ایسا ڈراما ہے جس میں مزاح کا عنصر نمایاں ہے اور طنز اگرچہ زیریں سطح پر سانس لیتا ہے پھر بھی قاری کو اس کی موجودگی کا احساس ہمیشہ رہتا ہے۔

”وہ آدمی“ آفاق احمد کے چھ ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ ہے جسے انہوں نے ۱۹۸۹ء میں شائع کیا ہے۔ ”وہ آدمی“ (جو اس مجموعے کے عنوان کی زینت بھی بنا ہے) اس میں شامل پہلا ڈراما ہے۔ اس میں کل ۷ مناظر ہیں۔ یہ ایک رومانی طریقہ ہے۔ نیلما ایک سیدھی سادھی عورت اپنے شوہر راجیش سے بہت پیار کرتی ہے اس کے برعکس اس کا شوہر اپنے دوست امجد کے ساتھ عیش کر رہا ہے اپنے آفس سے چھٹی ہونے کے بعد کبھی ریٹورانوں میں اور کبھی اپنی فریڈ شاپتی کے ساتھ دیر تک مزے اڑاتا رہتا ہے۔ ہر روز دیر سے گھر پہنچ جانے کے بعد وہ رات بھر ان ہی خوابوں و خیالوں میں کھویا ہوا رہتا ہے۔ دوسرا ڈراما ”سیوارام“ کے عنوان سے ہے جس میں سماجی برابری کا سبق دینے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس ڈرامے میں ایک پروفیسر ایک بچے کو اپنے گھر میں نوکر کی حیثیت سے رکھتے ہیں وہ پروفیسر اور انکی بیٹی شینا اُسے پڑھنے لکھنے کا بھی خوب موقع دیتے ہیں۔ لڑکا تھوڑا سا بالغ ہونے کے بعد اچانک انکے گھر سے غائب ہو جاتا ہے۔ تیسرے ڈرامے ”سوریا“ میں غالب اور شیکسپیر تمثیل انداز میں جت سے غائب ہو جاتے ہیں اور وہ دونوں دلی شہر کو پہنچ جاتے ہیں۔ یہاں انکی آپسی گفتگو اور دوسرے چند کرداروں کی مزاحیہ باتوں سے ان دو اعلیٰ پایہ شاعروں کے خیالات کو سمجھانے کی اچھی کوشش کی گئی ہے۔

اس ڈرامے کے آخری منظر (ساتویں منظر) میں میاں بیوی بیگم اور امجد کی گفتگو سے موجودہ دور کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ آجکل کے دور میں انسان کتنا خوف زدہ ہے۔

وہ ایک سے زائد بچہ بھی نہیں رکھنا چاہتا ہے۔ یہی سویرا ہے۔

اسی مجموعے میں شامل چوتھا ڈراما ”پچھلے پہر کی دھوپ“ اور پانچواں ڈراما ”پیغام“ کے عنوان سے ہے۔

”وہ آدمی“ کا آخری ڈراما ”کچا مکان“ کے عنوان سے ایک نفسیاتی ڈراما ہے۔ جس میں ارشد ایک ضدی بچہ ہوتا ہے اور اپنے باپ عشرت کی ہر بات کی نفی کر کے اپنی من مانی کرتا رہتا ہے۔ وہ اپنے باپ کے نقش قدم پر نہیں چلتا ہے اور نتیجتاً وہ بڑا ہو کر رشوت ستانی اور سنگٹ کر تارہتا ہے۔ ۱۵

”قصہ پانچ درویشوں کا“ آفاق احمد کے تین ڈراموں کا مجموعہ ہے جو کہ موضوع اور مواد کے اعتبار سے ایک دوسرے سے منفرد ہیں۔

پہلا ڈراما ”گوگلی دیواریں“ ایک سماجی ڈراما ہے۔ دوسرا ڈراما ”کالے چہرے“ قومی یکجہتی کیلئے لکھا گیا ہے۔ یہ دونوں ڈرامے ریڈیو ڈراما کی تکنیک پر لکھے گئے ہیں اور تیسرا ڈراما جو کہ اس مجموعے کا عنوان بھی بنا ہے۔ ”قصہ پانچ درویشوں کا“ اسپر زتھیر کی تکنیک پر لکھا گیا ایک اسٹیج ڈراما ہے جسے جموں و کشمیر اکاڈمی آف آرٹ کلچر اینڈ لنگویجز نے انعام سے بھی نوازا ہے۔ ۱۶

پہلے ڈرامے ”گوگلی دیواریں“ کا آغاز نجمہ اور امجد کی گھریلو زندگی سے ہوتا ہے اور وہاں ان کا دوست عشرت بھی ہوتا ہے۔ آگے چل کر امجد کا روبرو کرتا ہے اور اس میں وہ ترقی کرتا جاتا ہے، جسکی وجہ سے وہ اپنی بیوی کی طرف زیادہ توجہ نہیں دیتا ہے۔ کاروبار سے ان کی ساری زندگی ہی تبدیل ہو جاتی ہے۔ مگر انکی بیوی اس مصنوعی زندگی سے تنگ آتی ہے اسلئے وہ عشرت سے اس نئی زندگی اور اپنے رتبے کے بارے میں کہتی ہے۔

”نجمہ۔ ہائے عشرت بھائی کتنی بے رس، پھلکی اور مصنوعی زندگی ہے ان لوگوں کی بھی۔

عشرت۔ وہ کس طرح؟

نجمہ۔ ہر روز شام کو آتا۔ وہی رمی اور برج، میک اپ گہری تہوں میں لپٹا ہوا

بڑھا پا۔ وہی مصنوعی اخلاق، چالپوسی! وہی گھسی پٹی بائیں مجھے تو وہ سب ایسا ریکارڈ
نظر آتا ہے جو بجتے بجتے گھس چکا ہو۔“ ۷۷

امجد اپنے کاروبار میں جتنی ترقی کرتا جاتا تھا وہ اپنی گھریلو زندگی سے دور چلا جاتا
ہے جسکے نتیجے میں نجمہ بھی اُسے بیزار ہوتی چلی جاتی ہے اور وہ اندر ہی اندر تصادم
کشکش کا شکار ہوتا ہے۔ دوسرا ڈراما ”کالے چہرے“ میں قومی یکجہتی کا پیغام دیا گیا
ہے۔

ڈرامے کے آغاز میں ہی ہندو اور مسلمانوں میں زبردست آپسی ٹکراؤ ہے اس ڈرامے
کے دو اہم کرداروں میں دو دیرینہ دوست دینو (مسلمان) اور راجو (ہندو) ہوتے
ہیں۔

ان نامساعد حالات میں ایک شاعر امجد کو کسی نے انکے ارہر کے کھیت میں ٹھہرا مارا ہے،
اُسکی وجہ سے دونوں قوموں کے لوگوں میں سخت تناؤ پیدا ہو گیا اور دونوں بزرگوں
(دینو اور راجو) کی بیٹیاں زینت اور چچا کو اغوا کر لیا گیا ہے، ان حالات میں بھی
راجو امجد کے پاس جاتا ہے اور انہیں اسپتال لے جانے کا پورا بندوبست کرتا
ہے۔ آفاق احمد نے اپنے ریڈیو ڈراموں اور ریڈیو فیچروں کا مجموعہ ”ڈرامے بچوں
کیلئے“ کے عنوان ۱۹۹۱ء میں شائع کیا ہے۔

پہلا ریڈیو ڈراما ”چار دوست“ کا مآخذ پنج تنتر ہے۔ اس کے کرداروں میں چوہا، کوئا،
کھوئا، ہرن اور شکاری ہوتا ہے۔ یہ جانور آپس میں دوستی کرتے ہیں اور اس طرح وہ
شکاری سے بچ جاتے ہیں۔ یہاں بڑے تمثیلی انداز میں دوستی کا سبق بچوں کو دیا گیا
ہے۔ دوسرے ڈرامے ”پھولوں کا مشاعرہ“ میں گلاب، چنار، گوبھی، نرگس، بید مشک،
بادام کا شگوفہ اور پیری شاعرانہ انداز میں اپنی اپنی اہمیت و افادیت بیان کرتے
ہیں۔ اس طرح اس ڈرامے کے ذریعے بچوں کو شاعری کا ذوق بھی پیدا کرنے کی بھی
کوشش کی گئی ہے۔

”تین درخت“ میں بچوں کو محنت کرنے کا سبق دیا گیا ہے۔ اس مجموعے میں شامل کچھ ڈرامے تاریخ سے بھی لئے گئے ہیں جنہیں ریڈیو فیچر کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ ’اسکندر اعظم‘ ریڈیو کیلئے لکھا گیا ایک تاریخی فیچر ہے، جس میں اسکندر اعظم کی بہادری اور فتوحات کا بیان کیا گیا ہے۔ یہاں دنیا کے بڑے بڑے ملکوں کے ساتھ ساتھ انکے ہندوستان کے فتح کرنے کا بھی بیان کیا گیا ہے۔ آفاق احمد نے اس مجموعے میں کشمیر کی چند تاریخی عمارتوں اور اہم جگہوں پر بھی فیچر لکھے ہیں جن میں بچوں کو بڑے پُر اثر انداز میں تاریخی معلومات فراہم کی گئی ہیں۔ ۶۸

پروفیسر شمیم حنفی (پیدائش ۱۹۳۹ء)

عصرِ حاضر میں پروفیسر شمیم حنفی کی پہچان بطور جدید نقاد کے طور پر ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں وہ میڈیا کیلئے ڈرامے بھی لکھتے ہیں اور انکے منصب کو دیکھ کر اشاعت کے بعد انکی اچھی خاصی پزیرائی بھی کی جاتی ہے۔

پروفیسر شمیم حنفی کے ریڈیائی ڈراموں کے تین مجموعے ”مٹی کا بلاوا“، ”مجھے گھریا داتا ہے“ اور ”زندگی کی طرف“ کے عنوانات سے شائع ہوئے ہیں۔ اس سے پہلے ان مجموعوں میں شامل تقریباً سبھی ڈرامے مختلف ریڈیو اسٹیشنوں سے بھی نشر ہو چکے ہیں۔ چند ڈرامے اسٹیج اور ٹی وی کیلئے بھی لکھے گئے ہیں۔

پہلا مجموعہ ”مٹی کا بلاوا“ نئی آواز جامعہ نگر نئی دہلی کی وساطت سے نومبر ۱۹۸۱ء میں شائع ہوا۔ اس میں شامل کل چھ ڈرامے ہیں۔ جو ریڈیو اور ٹی وی کیلئے لکھے گئے۔ ان میں ایک ڈراما ”خلا کے باشندے“ ماخوذ ہیں۔ باقی سبھی طبع زاد ہیں۔ البتہ آخری ڈراما ”پانی۔ پانی“ ڈرامے کی روایتی تکنیک اور موضوع سے ہٹ کر ایسر ڈکلیک پر لکھا گیا ہے۔ شمیم حنفی نے بیشتر ڈراموں میں ایک ہی موضوع کو کام میں لایا ہے جیسا کہ انکے عنوان سے بھی ظاہر ہوتا ہے۔ ”مٹی کا بلاوا“ یہاں ہمیں اپنی وہ مٹی بلا رہی ہے، جو صنعتی انقلاب اور ترقی کی وجہ سے کبھی کبھی ہم بھول جاتے ہیں۔

اس مجموعے کے پہلے ڈرامے کا عنوان ہی ”مٹی کا بلاوا“ ہے۔ اس میں ایک نوجوان جاوید اپنے ماضی پر سوچتا ہے جس میں اُسے اپنا بچپن اور وہ گاؤں یاد آتا ہے جو اُسے آج بھی بلاتا ہے۔ دوسرا ڈراما ”دھوپ کی دستک“ ہے۔ تیسرا ڈراما ”کھویا ہوا لمحہ“ قدامت پرستی کو پیش کرتا ہے مصنف کے مطابق ایسے لوگوں کو آخر میں وقت کی دھار کے سامنے جھکنا پڑتا ہے۔

ڈرامے میں اور بھی بہت سی باتوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ کچھ چیزیں علامتی طور پر دکھائی گئی ہیں۔ مثلاً بڑا نی گھڑی، مرغ کا بانگ دینا وغیرہ وقت یا دور کو ظاہر کرتے ہیں۔ اسی طرح لڑکیوں کا پلنگ پر جانا، کالج کے پروفیسر اور طالبات کا معاشرہ یہ ایسے واقعات ہیں جو موجودہ دور میں معمول کے واقعات ہیں اور جنہیں آج کل ٹی وی پر دیکھا جاتا ہے۔

’خلا کے باشندے‘ کا مرکزی خیال ماخوذ ہے اور ڈراما ”جزیروں سے آگے“ کا موضوع بھی زوال شدہ جاگیردارانہ نظام میں مصنف کے بارے میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان کے کردار، ان کے ڈراموں میں پیش کئے گئے واقعات عالمی انسانی نفسیات سے اور پورے ہندوستانی مسائل سے کچھ دور نہیں لگتے ہیں یہ ایک مخصوص فرقے کے کردار نہیں، واقعات ہیں اور مسائل ہیں۔ وہ زیادہ تر اپنے ہی نظریات یا رائے کو منوانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس وجہ سے ان کے ڈراموں میں کچھ زیادہ جاذبیت بھی نہیں ہے۔

موضوعاتی طور پر ”مٹی کا بلاوا“ کے ڈرامے حب الوطنی، ہندوستان کے معاشی، معاشرتی اور یہاں کے لوگوں کے نفسیاتی مسائل کی عکاسی کرتے ہیں۔ ان میں یہ بھی دکھایا گیا ہے کہ صنعتی انقلاب کا اثر مختلف طبقوں کے لوگوں یا مختلف عمر کے لوگوں پر مختلف انداز سے پڑتا ہے۔ زمینداری یا جاگیرداری کا ایک مسئلہ ۱۹۴۷ء کے بعد ہندوستان

میں ابھرا اور فسادات کے ساتھ ساتھ اردو فکشن کا بھی ایک اہم موضوع رہا فنکاروں نے اس کے منفی پہلوؤں کو ہی زیادہ اُجاگر کیا ہے۔ کچھ روایتیں تھیں جو اس

انقلاب کے ذریعے مٹ گئیں، البتہ اس سے نئی اور بڑائی نسل کے درمیان جگہ جگہ تصادم پیدا ہو گیا ہے۔ شیم خفی نے تصادم کو اپنے ڈراموں میں خاص جگہ دے دی ہے۔ ۶۹

”مجھے گھریا داتا ہے“ پروفیسر شیم خفی کے ڈراموں کا دوسرا مجموعہ ہے جو نئی آواز جامعہ نگر نئی دلی کی وساطت سے ۱۹۸۵ء میں منظر عام پر آ گیا ہے۔

اس میں شامل سبھی پانچ ڈرامے تقریباً ایک ہی موضوع کے ارد گرد گھومتے ہیں۔ یعنی جاگیر دالانہ نظام کے ختم ہونے کے بعد اس طبقے کی روایتوں کا دھیرے دھیرے سکڑنا، ہماری معاشی و معاشرتی زندگی میں جدیدیت کا آغاز اور اسکے پیدا شدہ مسائل کا مثبت و منفی پہلو، مگر شیم خفی اسکی حقیقی تصویر کشی اپنے ڈراموں میں نہ کر سکے۔ کیونکہ وہ اپنے موضوع یا کرداروں کو کھلا نہیں چھوڑ دیتے ہیں انہوں نے اپنے ڈراموں کو فنی قید میں رکھا ہے۔ اُن کا دامن بہت ہی تنگ نظر آتا ہے۔ یہ صورت حال اُن کیلئے کئی مسائل پیدا کر دیتی ہے۔ وہ صرف پندرہ سے پچیس منٹ کے ریڈیائی ڈرامے لکھیٹ لیتے ہیں۔ عمل کو آگے بڑھانے کیلئے راوی کا سہارا لیتے ہیں تو ادھر ڈرامے کا فن پھر قربان ہو جاتا ہے ان کا۔

ڈراما فنجر کی صورت کو چھوٹے لگتا ہے۔ غرضیکہ شیم خفی کے تقریباً سبھی ڈراموں کو مکمل ڈراما نہیں کہا جاسکتا ہے۔ ان میں جگہ جگہ ڈرامائی اصولوں کی خلاف ورزی کی گئی ہے۔ ”پانی بہہ رہا ہے“ شیم خفی کا بے حد سنجیدہ ڈراما ہے جس میں بوڑھا وقت کا استعارہ ہے۔ اسکے ساتھ ہی اس ڈرامے میں پروفیسر اور اسکے دو شاگرد آفتاب اور داور بھی دوسرے کردار ذی حس ہوتے ہیں جن میں آفتاب پر کمیونزم غالب ہے اور یہاں خود مصنف بولتا ہے۔ یہ ڈراما اسٹیج کیلئے لکھا گیا ہے۔ اسٹیج پر کھیلنا اور آواز کا استعمال یا پھر پر چھائیاں، روشنیوں کے بدلتے ہوئے رنگ وغیرہ جو کہ مصنف نے واضح کیے ہیں۔ یہ سب کچھ اسٹیج پر بہ آسانی تو دکھایا جاسکتا ہے، مگر اس ڈرامے کا موضوع یا مکالموں کو سمجھنا اسٹیج کے ناظرین کیلئے بے حد محال اور خشک چیز ہے۔

اس مجموعے کا آخری ڈراما ”مجھے گھریا آتا ہے“ بھی شمیم حنفی نے روایتی موضوع پر لکھا ہے۔ یہاں ڈرامے کا مرکزی کردار نعیم مشینی دؤر میں رہ کر مشکل سے اپنا نام اپنی پہچان یاد رکھ سکتا ہے۔ وہ کرنا کی میں اس قدر مبتلا ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے گھر کا ہی پتہ بھول جاتا ہے۔ کافی کوشش کرنے کے باوجود بھی اُسے کچھ یاد نہیں آتا ہے۔ یہ ڈراما اسکی اس کرنا کی پر ختم ہوتا ہے۔

”نعیم:- گھر۔ میرا گھر۔ کہیں اور نہیں اور نہیں (ہانپتے ہوئے) میرا گھر، میرے

اندر ہے۔“

یہ ڈراما ایلٹ کے ایک مقولے سے شروع ہوتا ہے اور اس میں راوی جگہ جگہ نچ البلاغہ کے ہی الفاظ بیان کرتا ہے۔ غرض کہ ڈراما نگار یہ بات باور کرانا چاہتے ہیں کہ انسان تہائی کی زندگی کبھی نہیں بسر کر سکتا ہے۔

کمال احمد (۱۹۴۷ء پیدائش)

کمال احمد کا تعلق ریاست مغربی بنگال سے ہے۔ وہ ۱۲ ستمبر ۱۹۴۷ء میں پیدا ہوئے۔ ایم اے اُردو کیا۔ الہ آباد بینک کلکتہ میں ملازم تھے۔ ڈراما نگاری کا شوق کالج کے زمانے سے ہی پیدا ہوا اور پروفیسر نیاز احمد خان کی رہنمائی میں اداکاری شروع کی، پھر خود ڈرامے لکھے و لکھا چھے ڈراما نگار ہونے کے ساتھ ساتھ بہترین ہدایت کار بھی ثابت ہوئے۔ انہوں نے ۱۰۰ کے قریب ڈرامے لکھے جن میں بیشتر اسٹیج بھی ہوئے اور وہ وقتاً فوقتاً شائع بھی ہوتے رہے۔

انکے دو ڈراموں کا پہلا مجموعہ ”دو ڈرامے تجرباتی“ کے عنوان سے ۱۹۷۷ء میں منظر عام پر آگیا۔ جس پر انہیں مغربی بنگال اُردو اکیڈمی نے انعام سے بھی نوازا۔ اس مجموعے کا پہلا ڈراما ”شیشے کا گھر“ ہے۔ اس کا مرکزی کردار نواب اختر مرزا ہے۔ جسکے ذریعے انسانی نفسیات کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ وہ ڈرامے کے آغاز سے انجام تک اسٹیج پر رہتا ہے اور باقی سبھی کردار اسکے پاس آتے ہیں جن میں ارتقا کسی بھی کردار کا

نہیں ہوتا ہے۔

اس مجموعے کا دوسرا ڈراما ”ایک تھا راجہ“ مختصر سی مگر بہت ہی پُر اثر اور پُر معنی ڈراما ہے۔ جس میں ہمارے موجودہ سیاسی نظام کو زبردست طنز کا شکار بنایا گیا ہے۔ کمال احمد نے اس ڈرامے کو داستانوی انداز میں پیش کیا ہے۔ اور اسکے کردار بھی داستانوں سے بچلے گئے ہیں البتہ یہ کردار اُس ماحول سے آکر موجودہ دور میں اپنی اہمیت کا لوہا منواتے ہیں۔

در اصل یہ ایک علامتی ڈراما ہے جس میں راجہ دبلا پتلا، کمزور اور لکڑا کر چلتا ہوا تخت کی جانب بڑھتا ہے۔ بیٹھے وقت لڑکھڑاتا ہے۔ یعنی کہ یہ ہمارے دور کا حاکم ہے۔ بادشاہ ہے یا پھر منتری ہے جو اپنے بل بوتے پر کھڑا نہیں ہے۔ اُس کے دربار میں چا پلوسی ہے۔ بوڑھا کسان داخل ہوتا ہے۔ اُس پر ظلم کرتا ہے، مطلب عام لوگوں پر ظلم ہوتا ہے۔ نوجوان طالب علم یکدم کورپٹ ہو جاتا ہے یہی حال لیڈر کا بھی ہے۔

یہاں ”حاکم طائی“ کوئی کوئی ہے۔ ”سند باد جہازی“ یہ کردار امریکہ یا برطانیہ کی نمائندگی کرتا ہے جن کے ہاتھوں ہم آج بھی کٹھنٹی بنے ہوئے ہیں۔ چار درویشوں کا پکڑنا اور ان پر طرح طرح کے الزامات عائد کرنا۔ یہ ہمارے حاکموں کے اصول ہیں کہ کسی بھی ریاست میں کچھ گڑبڑ ہو گیا تو فوراً بے قصور معصوموں کو پکڑ لو! ڈرامے کے آخر میں جب ملک میں سخت قحط پڑ جاتا ہے تو راجہ بے بس ہوتا ہے۔ وہ اللہ الدین کے چراغ کی تلاش کرتا ہے جو انہیں درویشوں سے نہیں ملتا ہے بلکہ وہ چراغ سند باد کے پاس ہوتا ہے تو راجہ کے سامنے ایک طرف وزیر کے خیالات ہیں اور دوسری طرف سند باد کے۔ اب راجہ کیا کرے گا۔ بقول مصنف ”راجہ دونوں کی طرف بے چینی سے تکتا رہتا ہے وہ کوئی فیصلہ نہیں کر پاتا۔ لوگوں کی آواز قریب ہوتی جا رہی ہے“۔ ایسے

اس ایکشن کے ذریعے کمال احمد نے اس بے بس ملک کا حال دکھایا ہے اور دوسری بات بھی اس ڈرامے کے حوالے سے کہی جاتی ہے کہ اگرچہ یہاں مصنف نے کوئی خاص

طنزیہ کردار کیمونزم کے حوالے سے نہیں تخلیق کیا ہے پھر بھی یہ ڈراما انکے کیونسٹ ہونے کا پتہ دیتا ہے۔ کمال احمد کے ڈراموں کا دوسرا مجموعہ ”کشکول“ کے عنوان سے ۱۹۸۲ء میں منظر عام پر آگیا۔ ڈراما ”کشکول“ میں ایک سیٹھ دھرم چنداگر وال کا مرکزی کردار ہے۔ یہ ڈراما اسکے ضمیر کی آواز ہے، کیونکہ انہوں نے زندگی بھر کالا دھندا جمع کیا ہے۔

اس ڈرامے میں مصنف کا ایک مخصوص نظریہ سامنے آتا ہے۔ اگرچہ باپ بیٹے میں اندرونی اور بیرونی تصادم ہے جو کہ ڈرامے کیلئے ضروری ہے مگر پھر بھی اس میں ڈراما بیت کا فقدان ہے اور افسانویت زیادہ نمایاں ہے ساتھ ہی موضوع کے اعتبار سے اس میں کچھ نیا پن نہیں ہے مگر عصری دور میں جہاں انسان مادیت پرستی کا شکار ہو گیا ہے، وہاں اُس انسانی ضمیر کی اندرونی گونج اس میں موجود ہے۔ کمال احمد کے نظریہ سازی کی وجہ سے اس ڈرامے میں کبھی باپ اور کبھی بیٹا مکالموں میں لکچر دینے لگتا ہے، یہاں یہ مکالمے نہیں بلکہ طنز سے بھری تقریریں لگتی ہیں۔ اس مجموعے کے دوسرے ڈراموں میں میسج، مرض بڑھتا گیا اور پھر بیاں اپنا بھی قابل اعتبار ڈرامے ہیں۔ کمال احمد نے اپنے ابتدائی ڈراموں میں ہی اپنے کیونسٹ خیالات کی جھلکیاں دکھائی ہیں۔ انکے یہ خیالات انکے طویل ڈرامے ”مور کے پاؤں“ (سنہ اشاعت ۱۹۸۲) میں واضح ہو جاتے ہیں۔ اس ڈرامے میں انہوں نے ہندوستان کی (خاص کر بنگال کی) سیاسی کشمکش کو نمایاں کیا ہے۔ یہ کشمکش آزادی سے پہلے ایک قسم کی تھی اور آزادی کے بعد اس نے اپنا ایک نیا روپ دکھایا ہے۔ نئے نئے مسائل پیدا کئے ہیں۔ جن پر کمال احمد نے اس ڈرامے میں بھرپور طنز کیا ہے۔ ۲۷ اس مجموعے کے بارے میں انیس رفیع لکھتے ہیں:

”کمال احمد کے ڈرامے مور کے پاؤں کو ڈرامائی اشاریت اور سماجی معنویت

منج پر لے کر اس لئے نہیں پہنچے کہ ان کے پاس کاغذ قلم روشنائی اور چند Sporting Spirit والے

نوجوان موجود تھے بلکہ وہ دائرے کے اس مرکزی نقطے پر زندگی کی ایڑیاں دھرے تھے جس کے ارد گرد محرومیوں کا سیلاب اور تناؤں کا جھوم منہ پھاڑے کھڑے تو تھے مگر ساتھ ہی ساتھ ان سے نبرد آزما ہونے کیلئے ایک نڈر سیاسی کلچر کی تو نگر روایت اور فنی تہذیت کی سچی شان پیٹھ تھپتانے کو موجود تھیں۔“۔ ۳۷

کمال احمد کے ڈراموں کا چوتھا مجموعہ ”گرداب“ کے عنوان سے ۱۹۹۸ء میں منظر عام پر آ گیا۔ گرداب کا موضوع انکے باقی ڈراموں سے قدرے مختلف ہے جس میں ان کا فن بھی کچھ نکھرا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ ڈراما متعدد بار اسٹیج بھی ہوا۔ اس مجموعے میں ”پدیا ترا“ کے عنوان سے دوسرا ڈراما شامل ہے، جو لکھنؤ کے نائیہ میلہ میں ”دی تھیٹر“ گروپ کی جانب سے ۱۹۸۵ء میں اور اس سے پہلے بھی دو بار کھلا گیا تھا۔ ۳۸

کمال احمد کے ڈراموں کا پانچواں مجموعہ ”الٹی لگکا“ کے عنوان سے ۱۹۹۶ء میں منظر عام پر آ گیا۔ یہ ڈرامے بھی وقتاً فوقتاً کئی بار اسٹیج اور سکرین پر کھیلے گئے۔ ”کوئی تعبیر نہیں“ اور ”پرانے پنے“ اس مجموعے کے دوسرے ڈرامے ہیں۔ دونوں مختصر اور کنڈناٹک سے تعلق رکھتے ہیں۔

”الٹی لگکا“ جو اس مجموعے کا عنوان بھی ہے یہ ایک مکمل اسٹیج ڈراما ہے، جس کا موضوع کچھ پرانا ہے یا ہم یہ بھی کہیں گے کہ یہ موضوع انہوں نے شاید فنی پریم چند کے فلکشن کی تقلید میں چنا ہے۔ یہاں ڈرامے میں اُسی استحصال کو دکھایا گیا ہے جسکے تحت جاگیردار اور زر دار لوگ غریب مزدوروں کا خون چوس رہے تھے۔ محنت وہ کرتے تھے اور اس کا پھل زمینداروں کو ملتا تھا۔ قرض میں وہ ڈوبے ہوئے تھے۔ ہر طریقے سے ان پر ظلم کیا جاتا تھا۔ وہ لوگ ان پڑھ تھے، اپنے حقوق سے ناواقف تھے۔ جب بھی اُن میں سے کسی نے سر اٹھانے کی کوشش کی تو اُس کا سر یکدم کُچل دیا گیا۔ پھر دھیرے دھیرے وہ تعلیم پڑھنے لگے۔ اپنے بچوں کو شہر بھیجنے لگے۔ شہر کی ہوائ نے ان کا دل و دماغ

کھول دیا۔ شروع شروع میں انہیں سخت کوفتوں کا سامنا کرنا پڑا۔ مگر تحریک آگے بڑھتی گئی۔ یہ تھا پورے ہندوستان میں معصوم دیہاتیوں کا حال۔ جسکی ایک بھلک ہمیں کمال احمد کے ڈرامے ’’اُلی گنگا‘‘ میں بھی ملتی ہے۔ ۷۵۔

مجموعی طور پر کمال احمد کے ڈراموں ۶۷ میں سب بڑی نمایاں خوبی یہ ہے کہ وہ اسٹیج کاری سے پوری طرح واقفیت رکھتے ہیں۔ ان کے سبھی ڈرامے اسٹیج کئے جاسکے ہیں اسکے علاوہ وہ ریڈیو کیلئے بھی لکھتے ہیں اور کنڈ کیلئے بھی۔ جب تھیٹر کیلئے لکھتے ہیں تو وہ اسٹیج کے دیگر لوازمات کے ساتھ ساتھ روشنیوں کا اہتمام خیال رکھتے ہیں۔ وہ اصل میں ایک ترقی پسند ادیب ہیں۔ اور وہ سماج میں برابری چاہتے ہیں۔ سماجی نابرابری استحصال، کنبہ پروری، اقربا پروری، مزدوروں کے حقوق کی پامالی کو دور کرنا چاہتے ہیں۔ یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ کمال احمد نے جب اپنے ڈراموں کا موضوع یہ بنایا، انہوں نے اُس روش کو اپنایا اُس وقت ترقی پسند تحریک دس سال کی دم توڑ چکی تھی۔ اور جدیدیت اپنے عروج پر تھی۔ انکے ڈراموں میں کمیونزم کا گہرا اثر بہ درجہ اتم موجود ہے۔ جگہ جگہ انقلاب، لال جھنڈی، مارکس لینن کی جے وغیرہ کے نعرے ہمیں ملتے ہیں۔ یہاں سماجی اصلاح کم البتہ پروگنڈا زیادہ نظر آتا ہے۔ کہیں کہیں انہوں نے ایسے کردار بھی پلاٹ کے ساتھ ساتھ تخلیق کئے ہیں جہاں وہ باغیوں کو تشدد کا راستہ ترک کر کے آپسی گفت شنید کے ساتھ مسئلہ حل کرنے پر زور دیتے ہیں۔

دوسری اہم خصوصیت بھی انکے ڈراموں میں یہ ہے کہ انکے مکالمے چست اور زوردار ہیں۔ ادبیت ان میں جگہ جگہ بہ درجہ اتم موجود ہے۔ کہیں بھی عامیانہ پن نظر نہیں آتا ہے۔ کردار نگاری میں بھی انہیں کمال حاصل ہے۔ ان کا کردار مرکزی ہو یا ضمنی ہر جگہ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ وہ غیر ضروری طور پر اُس کو اسٹیج پر نہیں لاتے ہیں اُن کے بیشتر کردار ہمیں کیونٹ بنگالی ہی نظر آتے ہیں۔ وہ کردار کسی مخصوص طبقے یا خطے ہی سے تعلق رکھتے ہیں۔ اپنے ڈراموں میں وہ کہیں منظروں اور ایکٹوں کے نشانات ظاہر نہیں

کرتے۔ اُن کے ڈراموں پر اگرچہ ہمیں جدید یورپی تھیٹر یا کلاسیک ہندوستانی تھیٹر کا اثر نمایاں طور پر نظر نہیں آتا ہے۔ نہ جانے انہوں نے پھر بھی ڈرامے کے روایتی اصولوں سے انحراف کیوں کیا ہے۔ کمال احمد کے ڈراموں کا ”تمہید“ قدرے طویل ہوتا ہے۔ نقطہ عروج زیادہ نظر نہیں آتا ہے۔ تصادم یا کشمکش ظاہری بھی ہے اور اندرونی بھی ہے۔ سلجھاؤ ہے مگر ڈرامے کا خاتمہ موزوں نہیں ہوتا ہے۔ نہ ہم انہیں طریبیہ کہہ سکتے ہیں اور نہ المیہ۔ غرضیکہ انکے پلاٹ ہمیں بے ترتیب معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے ڈراموں کی ایک اور خوبی انکی طنز نگاری ہے۔ جسکے ذریعے وہ بڑی سی بڑی بات کہتے ہیں۔ وہ بڑے بڑے سیاست دانوں، غنڈوں یا پھر لوگوں کی نظروں میں معزز شہریوں کا پردہ فاش کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے ڈاکٹر محمد کاظم نے انکے بارے میں کہا ہے:

”کمال احمد نہایت ہی بے باک ڈراما نگار ہیں۔ وہ اپنی بات کہنے سے کبھی بھی کسی بھی حالت میں نہیں چوکتے۔“ ۷۷

انیس اعظمی (پیدائش ۱۹۵۵ء)

انیس اعظمی عصر حاضر میں اُردو ڈرامے کے ایک فعال اور پیشہ ورانہ رکن ہے۔ وہ خود ڈرامے لکھتے ہیں۔ اسٹیج کرواتے ہیں۔ دوسری زبانوں کے ڈرامے اُردو میں منتقل کرتے ہیں اور اُردو ڈراموں پر تاثراتی تبصرے لکھتے ہیں۔ انیس اعظمی کے ڈراموں کا مجموعہ ”پانچ اسٹیج ڈرامے“ کے عنوان سے ۱۹۹۶ء میں کتابی صورت میں منظر عام پر آگیا۔ یوں تو انیس احسن اعظمی کا تعلق براہ راست اسٹیج سے ہے اور انہوں نے مشہور ڈراما نگار ”بادل سرکار“ کو اُردو میں منتقل کیا ہے۔ زیر بحث مجموعے کے ڈراموں کے بارے میں وہ کہتے ہیں۔

”اتفاق سے پانچ ڈرامے مختلف اوقات میں مجھ پر دباؤ ڈال کر لکھوائے گئے ہیں اور وہ بھی اس طرح کہ گھڑی کی چوٹھائی میں ڈراما چاہیے“ ۸۷ یعنی کہ ان ڈراموں کا اصل محرک مصنف کا دوست اور دہلی تھیٹر کا ہدایت کار اے مہمند ہے۔ دو

ڈرامے انیس کے طبع زاد ہیں اور تین ڈراموں کی کہانیاں مستعار لے لی گئی ہیں اور پھر انہیں ڈرامائی روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ اکثر و بیشتر آجکل ڈرامے پہلے لکھ کر شائع کئے جاتے ہیں پھر ان میں زیادہ سے زیادہ پانچ سے دس فیصد اسٹیج ہوتے ہیں حالانکہ ان میں اسٹیج کاری باضابطہ ملحوظ نظر رکھی جاتی ہے مگر بد قسمتی سے انہیں اسٹیج ہونا نصیب نہیں ہوتا ہے۔ اسکے برعکس انیس اعظمی کے ڈرامے پہلے باضابطہ طور پر اسٹیج کئے جاتے ہیں، اسکے بعد شائع ہوتے ہیں یہ سبھی ڈرامے مختلف ورک شاپوں کیلئے لکھے گئے تھیں جن میں اکثر و بیشتر بچوں کے ہی کردار تخلیق کئے گئے ہیں اور بچوں نے ہی ان میں حصہ لے لیا ہے۔

انیس اعظمی نے ہر ڈرامے کے ساتھ کسی نہ کسی بڑے ڈرامانگار کے تاثرات بھی شامل کئے ہیں۔ پہلے ڈرامے ”اللہ دین کا چراغ“ کا پلاٹ مشہور عربی کہانی الف لیلی سے لیا گیا ہے اور یہ ڈراما ۱۹۸۱ جون ۱۹۹۳ کو اُردو اکاڈمی کی جانب سے جامعہ کے آڈیو ریم میں اے جے منجد کی ہدایت کاری میں پیش کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے کی کہانی پرانی سچ، مگر انیس اعظمی نے اسے نئے ڈھنگ میں پیش کرنے کی سعی کی ہے اور بچوں کی نفسیات کا ہر کہیں لحاظ رکھا ہے۔ حقیقت اور افسانے کو یکجا کر کے تجربات کی صورت میں بیان کیا گیا ہے۔

”راکھ اور دھواں“ انیس اعظمی کا طبع زاد ڈراما ہے جس کا موضوع قومی یکجہتی ہے۔ اسکا پلاٹ بظاہر معمولی سا ہے اور حقیقت سے بالکل دور ہے، تمام تر واقعات بچوں سے ہی متعلق ہیں جس میں مصنف نے چند اہم مسائل کو اٹھایا ہے مگر وہ کسی بھی نظریے کو واضح نہ کر سکے۔ مثلاً بچہ مزدوری ایک اہم مسئلہ ہے۔ اس ڈرامے میں وہ مزدوری کرنے کیلئے مجبور ہو گئے اور انہوں نے اس کام کو بخوبی نبھایا ہے۔ بچہ اُس وقت ہی مزدوری کرنے کیلئے مجبور نہیں ہوگا جب سماجی یا ملکی حالات بگڑ جائیں گے بنیادی وجہ تو یہ ہے کہ ایسے بچے سماج کے پست طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اور ہمارے اسکولوں میں مفت تعلیم

ابھی بھی نہیں فراہم کی جاتی ہے۔

”دادی اماں مان جاؤ“ انیس اعظمی کا طبع زاد ڈراما ہے جسے نومبر ۱۹۹۳ء میں گورنمنٹ گرلز نرمل اسکول بلیٹانہ کی جانب سے فلی آڈیو ریم میں انیس اعظمی کی بیوی صبا انیس کی ہدایت کاری میں کھیلا گیا ہے۔

یہ ڈراما مختصر ترین ہے اور اسکی نوعیت اصلاحی ہے۔ ڈرامے میں ایک مسلمان گھرانے کا مرقع کھینچا گیا ہے۔ اس میں بچیوں کی تعلیم پر زور دے دیا گیا ہے۔ یہاں دونوں میں آپسی ٹکراؤ ہے جس میں ایک طرف دادی اماں ہے اور دوسری طرف انکی تین پوتیاں شمینہ (بری بیٹی) فیسمہ (منجھلی بیٹی) اور روبینہ (چھوٹی بیٹی) ہیں۔ انکے علاوہ ڈرامے میں اماں (لڑکیوں کی ماما) پچھو محمدی (انکی پھوپھی جو خود پڑھی لکھی ہیں) اور انکی نوکرانی بنگالن ہے۔ اس ڈرامے میں مسلم معاشرے میں اس حقیقت کی عکاسی خوب کی گئی ہے جس میں آج بھی کہیں کہیں قدامت پسندی ان پر سوار ہے حالانکہ نئی نسل کے ذہن میں ترقی کے خیالات موجود ہیں مگر انکے گھروں میں جو پرانی نسل ابھی بھی موجود ہیں وہ انکی ترقی میں روکاؤ ٹیس حائل کرتی ہیں۔ دادی کے کردار میں بہ یک وقت دو رخ دکھائے گئے ہیں جسکی وجہ سے ڈراما میں کچھ اثر پیدا ہوا ہے۔

”گزر بڑ گھوٹالہ“ ۶ جون ۱۹۹۵ کو اردو اکادمی دہلی کی جانب سے اسٹیج کیا گیا ہے۔ اس کا پلاٹ ایک لوک کتھا سے ماخوذ ہے۔ اس میں کرداروں کی بہتات ہے اور سب سے اہم کردار مالیشا کا ہے۔ اس مجموعے میں شامل آخری ڈراما ”عید گاہ“ کے عنوان سے ہے۔ یہ ڈراما منشی پریم چند کے ایک افسانے ”عید گاہ“ کا ڈرامائی روپ ہے۔ جسے ۹ جولائی ۱۹۹۵ء کو نہرو یو اکیڈم کی جانب سے شری رام سینٹر میں پیش کیا گیا ہے۔

پریم چند کی اصل کہانی میں عمل گھر سے باہر عید گاہ اور بازار میں ہے۔ جس سے انکے تمام تر واقعات کو اسٹیج پر دکھانا ممکن نہ تھا۔ کہانی کے روح کو ڈرامائی صورت میں پیش کرنے

کیلئے موصوف ڈراما نگار نے یہاں نٹ اور نئی کارول اسی لئے زیادہ رکھا ہے کیونکہ وہی دونوں اکثر کہانی کو دھراتے ہیں۔ اس ٹکٹک سے اس ڈرامے میں اصل کہانی کی پوری فضا برقرار رہتی ہے۔

انیس کے باقی ڈراموں کی طرح اس میں بھی کورس کا استعمال کیا گیا ہے جس سے ایک تو عمل کی رفتار تیز تر ہو جاتی ہے اور اس کے ذریعے ڈرامے کے مقصد کے حوالے سے اہم باتوں کا پتہ بھی چل جاتا ہے۔ ۹۷

مجموعی طور پر جب ہم انیس اعظمی کے ڈراموں کا جائزہ لیں گے تو ایک بات ہمارے پیش نظر زیادہ ہی رہتی ہے کہ انیس نے یہ ڈرامے بچوں کے اسٹیج کیلئے لکھے ہیں اور وہ بنیادی طور پر کوئی کہانی کا یا تخلیق کار نہیں ہے، بلکہ وہ ایک مترجم اور اسٹیج کار ہے۔ انکے یہ ڈرامے اسٹیج کیلئے باضابطہ طور پر لکھے گئے ہیں البتہ انہیں کتابی صورت میں پڑھ کر وہ مزہ نہیں آتا ہے جو ایسے ڈراموں میں آ جاتا ہے جنہیں پہلے چھپنے کیلئے لکھا جاتا ہے پھر اسٹیج کیلئے۔ یہاں نہ کوئی خاص پلاٹ ہے۔ نہ مکالمے چست اور پُر اثر ہیں۔ نہ کہانی پر زور دیا گیا یہاں صرف بچوں یا کرداروں میں کچھ عمل ہوتی ہے اور اُس عمل کو اسٹیج پر باضابطہ طور پر دکھایا جاتا ہے۔ ڈراما پر لکھی گئی تنقید جو انکے ساتھ شامل کئی گئی ہے وہ بھی کوئی ادبی تنقید نہیں بلکہ صرف ڈراما ہدایت کاروں کے اپنے اپنے تاثرات ہیں۔

ظہیر انور (پیدائش کلکتہ ۱۹۵۵)

ظہیر انور کو عصر حاضر کے ڈراما نگاروں میں ملکی سطح پر کافی مقبولیت حاصل ہے۔ وہ بیک وقت ڈراما نویس، مترجم، ڈراما ناقد اور ڈراما ہدایت کار بھی ہیں۔ براہ راست تھیٹر سے وابستگی رکھتے ہیں اور سیناروں و رکشاپوں و دیگر ڈراما سے متعلق پروگراموں میں بھی شرکت کرتے رہتے ہیں۔ ان کی ڈراما نگاری پر کئی مضامین بھی لکھے گئے اور اہم مضامین میں انکے حوالہ جات بھی ہمیں دیکھنے کو ملتے ہیں۔

وہ بسیار نویس نہیں ہیں پھر بھی انکے کئی ڈرامے اردو کے مختلف جرائد میں شائع ہوئے ہیں۔

’انگاروں کا شہر‘، صلیب (طبع زاد ڈرامے) فرانیسی ڈرامے (ترجمہ) تھیٹرن اور ٹکلیک (تحقید) انکی چند اہم کتابیں ہیں۔

ظہیر انور کے ڈراموں کا پہلا مجموعہ ’’انگاروں کا شہر‘‘ کے عنوان سے ۱۹۸۲ء میں منظر عام پر آ گیا۔ اس مجموعے میں شامل انکے تین ڈرامے اور ’’اپنی رائے‘‘ کے عنوان سے انکے کچھ تاثرات ہیں۔ اسکے علاوہ ٹمس الرحمن فاروقی کی ’’ایک رائے‘‘ بھی شامل کی گئی ہے۔

’’اپنا رائے‘‘ میں وہ خود دو اہم باتوں کا انکشاف کرتے ہیں۔

۱۔ پیرانڈلو Pirandello کی طرح وہ بھی خود ایک کردار کے طور پر اپنے ڈراموں میں شامل یا ظاہر ہوتے ہیں۔

۲۔ چند دشواریوں کے پیش نظر وہ اپنے ڈراموں میں عورت کا کردار ٹھیک طرح سے نہیں تخلیق کر پائے۔

زیر بحث مجموعے کا پہلا ڈراما ’’انگاروں کا شہر‘‘ مصنف کے بیان کے مطابق پہلی بار ۱۹۸۰ء میں کلامندر میں کھیلا گیا ہے۔ اس میں وہ ’’وشال‘‘ کے کردار میں خود پیش ہوئے۔

اب اگر موضوع کے اعتبار سے دیکھا جائے گا تو یہ کسی حد تک موجودہ دور کی کر بنا کی کی عکاسی کرتا ہے مصنف نے کس مقصد کیلئے یہ ڈراما لکھا ہے۔ اس سے کافی اختلاف کیا جاسکتا ہے۔ وشال کا کردار ایک فنکار کی ترجمانی کرتا ہے۔ ہر کوئی فنکار ذی حس اور ذی شعور ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے کوئی بھی فن پارہ معرض وجود میں آ جاتا ہے۔ فنکار حالات کا بیان فنکارانہ انداز میں کرتا ہے۔ اپنا نظریہ بھی پیش کرتا ہے اسکا نظریہ اگرچہ ذاتی ہوتا ہے پھر بھی وہ کسی حد تک قابل قبول ہوتا ہے۔

وشال ایک فنکار ہے۔ تحقیق یا اپنے مشاہدے کیلئے وہ دماغی اسپتال جاتا ہے وہاں لوگ حالات کے سنائے ہوئے ہیں۔ خود وشال حالات کا ستایا ہوا ہے۔ یہ تمام لوگ حالات

کا مقابلہ نہ کر سکے اور پاگل ہو گئے۔ اگر یہی نظریہ مصنف کا ہے تب فن کیسے وجود میں آتا ہے؟

اس مجموعے کا دوسرا ڈراما ”انتظار اور بھی“ کے عنوان سے جو پہلی بار اگست ۱۹۷۹ء کو مسلم انسٹی ٹیوٹ ہال میں کھیلا گیا ہے۔ یہ ڈراما بھی عصر حاضر کے حالات کے خلاف احتجاج کی ایک آواز ہے۔ جس میں مصنف راکھی کے کردار میں پیش ہوئے ہیں۔ اس مجموعے کا آخری ڈراما ”سحر ہونے تک“ کے عنوان سے ہے۔ جس میں مصنف گوتم کے کردار میں خود ظاہر ہوئے ہیں۔ یہاں بھی انہوں نے خود کو ایک باغی کردار کے روپ میں پیش کیا ہے۔ جہاں گوتم مزدور یونین کا لیڈر ہے۔ جیسا کہ میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں کہ ظہیر انور کے ان ڈراموں کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے مثلاً شمس الرحمن فاروقی نے لکھا:-

”ڈراما نگار معاصر دنیا کی بے انصافی، ظلم اور استحصال کے خلاف ڈرامے کو ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کرنا چاہتا ہے“ ۱۰

ناصر جلالی نے ”انگاروں کا شہر“ پر ایک طویل تبصرہ لکھا ہے۔ جس میں انہوں نے تقریباً پورے مجموعے کو دوسری صورت میں پیش کیا ہے۔ جسے پڑھ کر اصل کتاب کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی جاسکتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:-

”انگاروں کا شہر ظہیر انور کے ذہن رسا کا عکس جمیل ہے۔۔۔ ۱۱

مشتاق احمد کہتے ہیں:

”وہ (ظہیر انور) جوان ہے اور باغی ذہن کا مالک ہے۔ وہ سماج کو بدلنا

چاہتا ہے۔ وہ ترقی پسند تحریک سے متاثر ہے یہی وجہ ہے کہ اس کا اسلوب جدید ہے۔“

۱۲

ڈاکٹر محمد کاظم رقم طراز ہیں:-

”ظہیر انور سماج پر گہری نظر رکھتے ہیں۔۔۔ ظہیر انور آج کے مسائل زدہ

انسان کی بدلتی ہوئی نفسیات کو محسوس کرتے ہیں اور اسے اپنے ڈراما ”نئے موسم کا پہلا دن“ میں پیش کرتے ہیں۔ ۸۳

ظہیر انور کے ڈراموں کے بارے میں (خاص کر انکاروں کا شہر) جو کچھ بھی کہا گیا ہے۔ اس میں یہی بات خاص ہے کہ وہ ترقی پسند ہیں۔ مگر ظہیر انور کے یہ ڈرامے کس حد تک معیار کی کسوٹی پر کھرے اترتے ہیں اس پر بات بہت کم کی گئی ہے۔ جہاں تک کہ ترقی پسندی کا تعلق ہے۔ یہاں ہم وہی ترقی پسندی دیکھتے ہیں جسے پروگنڈے کا نام دیا گیا ہے۔ یہ بغاوت ہے۔ فرار ہے۔ قنوطیت ہے۔ ناکامی ہے۔ فرسٹریشن ہے۔ نہ کہ ہمارے سماج کی فوٹو کاپی ہے۔ یہاں ہمارے مسکوں کا کوئی حل وہ پیش نہیں کرتے ہیں۔

مصنف جگہ جگہ اپنے کھوکھار کس کا ہیرو کار ہونے کا اعلان کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ دھڑکتے ہوئے کا بھی اشارہ دیا جاتا ہے۔ دنیا کے لوگ گناہ کریں گے اس کا الزام اُدپر والے پر کیسے آسکتا ہے۔ گناہ کا کوئی انجام ہوتا ہے نہ کہ مظلوم زندگی سے فرار حاصل کر لے گا۔ یہ تو موضوع کے حوالے سے بات ہوئی۔ اب اگر مصنف ڈلاسٹنی اصولوں کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے گا۔ یہاں عام فہم زبان ہے۔ اسٹیج کاری کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ کچھ مخصوص کردار تخلیق کئے گئے ہیں۔ تصادم ہمیشہ اندرونی و بیرونی یہاں برقرار رکھا جاتا ہے البتہ پلاٹ ہر ڈرامے میں بے ترتیب ہے۔ اسکے منزلوں کا ہمیں کوئی اتہ پتہ نہیں چلتا ہے۔ ڈرامے میں اکثر غیر ضروری کردار پیش کئے جاتے ہیں۔ اختتام بھی موزوں نہیں ہے۔ مرکزی کردار ہر جگہ پاگل لگتا ہے۔ اسے کیسے ہیرو دکھا جائے گا؟۔ اس باب میں شامل کئے گئے تذکرہ بالا ڈراما نگاروں کے علاوہ بھی بہت سے اہم ڈراما نگار ہیں جنکے ڈرامے اسٹیج کئے گئے اور شائع بھی ہوئے ہیں۔ اب یہاں صرف انکے نام ہی لئے جاسکتے ہیں۔

نذیر احمد خان، ڈاکٹر علی محمد زیدی، سلیم صدیقی، حیات وارثی، دلپ سنگھ، احمد ندیم

قاسمی، پروفیسر فصیح احمد صدیقی، کرنل سکھ یو سنگھ، منو قمر، نسیم جازی، مہدی نظمی، عرش تیموری، رشید قریشی، حمید کاشمیری، شفیع مشہدی، م نسیم، دیویندر سنگھ، م ندیم، سید جعفر عباس، اظہر افسر، اظہر پروفیسر، عرفان صدیقی، محمد حسین، راما نند ساگر، بلونت سنگھ، جیلانی بانو، انور اثر، غلام عباس، کشمیری لال ذاکر، جعفر ملیح آبادی، اظہر پرویز، ثریا حسین، ویندر پنواری، شیخ سلیم احمد، طالب شاہ آبادی، عابد محمد خالد، علی مقری، ابرار الرحمن قدوائی، فرید شاہ نصیر الدین محمد، قدیر زمان، کلیم عرفی، محمد خاتم راہپوری، جگن ناتھ آزاد۔ جاوید ششٹ، حمایت علی شاعر، انور عظیم، صلاح الدین پرویز، نیار احمد خان پروفیسر، عین رشید، شبیر احمد بنگال، انیس رفیع، سلطان جیل نسیم، اشفاق احمد، بانو قدسیہ، پرویز ید اللہ مہدی، شوکت صدیقی، بی ایس بادل، زہرہ جبین، انتظار حسین، جمیل الدین عالی، خالدہ حسین۔ سلما صدیقی، افتخار عالم، جمیل شیدائی، ساز جیالال، سراج انور، ڈاکٹر ش اختر، ڈاکٹر سید محمد حسین، مہیشور دیال، ڈاکٹر وارث احمد خان، اسلم واحدی، انجم ادیب، مرزا پارس، بھارت چند کھنہ، خواجہ عبدالغفور، مقصود علی خان، محمد خالد عابدی، بانو سرتاج، انوار رضوی، اقبال حیدر، شین مظفر پوری، مرتضیٰ علی شاد، پروفیسر انیس سلطانہ، احمد جمال پاشا، وجاہت علی سندیلوی، غلام یزدانی، شاہد احمد، حبشید مرزا، کنول نین پرواز، احمد سہیل، محمود ہاشمی، شوکت واسطی، جاوید دانش، وکیل نجیب معین الدین مشتاق علی احمد خان قادر خان، ضیاء اسلام، سید معز الدین احمد، اختر سید خان، شمیم احمد، فضل تابش، مرتضیٰ شاد، جہانگیر چغتائی، خفیفہ فرحت، علی محمد لون، مشتاق مہدی، رام کمار ابر دل، رفعت شمیم، دیویندر سنگھ، کلدیب اختر، محمد اسلمیل یوسف، جمیل زبیری، عائشہ احمد، سید محمد مہدی، ڈاکٹر شبیر صدیقی، ریوتی سرن شرما، غلام جیلانی، ڈاکٹر زرش، اقبال مجید، عمیق حنفی، صفدر ہاشمی، عزیز حسن، سلام بن رزاق، شاہد انوار، قیصر شمیم، ایس ایم حیات، صدیق عالم، وکیل احمد، فضل حسین، روشن تقی، ڈاکٹر ہری مہتہ، غلام جیلانی، فضل حق قریشی، بلونت گارکی، ڈاکٹر رفیقہ سلطانہ،

ڈاکٹر چرن داس سدھو، اوم کرشن راحت، بیہیم مین تیاگی، ستیش بترہ، سرسوتی سرن کیف، سوشیل رتن چوپڑہ، مہر چند
 کونٹک، نو بہار صابر، سمیع الحق، عارف نقوی، مجیب خان، سیدہ اختر، صدیقہ بیگم میسواہاروی، فرخندہ جمال، ک ف
 بیگم، اشرف عادل، البصار علی، امجد الاسلام، سید مہدی، خلیق ابراہیم، صدیق عالم، عزیز احمد عزیز، فضل محمد لطیف،
 شوکت عظیم، صلاح الدین تاج، سہیل ارشد، شوکت اسرار خان، شاہد انور، اکشے کمار مہنتی، یوگ راج، قمر احمد علی خان،
 شہناز نبی، سید صفیر الدین احمد، شاکر رضوی، نوشادر ضا، دانش اقبال ٹکلیل آزاد، شوکت شہری وغیرہ جیسے بہت سے
 ایسے نام ہیں، جنکے ذرا سے قابلِ قدر ہیں۔ ۸۴

ماخذ و حواشی (باب سوم اُردو ڈراما ۱۹۷۰ء سے تاحال)

1. Encyclopaedia of Indian events and dates-
S.B.Bhattacharjee-sterling publishers private limited- second edition.
1987.P. 222 to 245.
2. Sterling general studies and general knowledge. C.D.
Verma (edited)- Sterling Publishers. 1991-P-A-71.

۳۔ ان تمام حالات کے ہم خود گواہ ہیں اور آج کل کی بیشتر تخلیقات میں ایسے ہی واقعات کی عکاسی کی جا رہی ہے۔

4. Operation Enduring Freedom or Global Supremancy.
Dr. F. R. Faridi. Markazi Maktaba Islami Publishers New Delhi P- 5.

۵۔ بحوالہ ”بیسویں صدی میں اُردو ناول“۔ ڈاکٹر یوسف سرمست۔ ترقی اُردو بیور۔ ۱۹۹۵ء۔ صفحہ ۲۹۸۔

۶۔ سائنس کی دنیا۔ نیشنل انسٹی ٹیوٹ آف سائنس کمیونی کیشن Niscom۔ جولائی ستمبر ۲۰۰۲ء صفحہ ۶۔

۷۔ اُردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ مرتبہ گوپی چند نارنگ۔ اُردو اکادمی دہلی ۱۹۹۸ء۔ ص ۵۱۔

8. Post Modernism An Introduction-A Sebastian
Dravyam Pillai Thersea Publications. Thriuchira Palli India. 1991-P-12.

۹۔ بیسویں صدی میں اُردو ادب۔ مرتبہ گوپی چند نارنگ۔ ساہتہ اکادمی۔ ۲۰۰۲ء۔ ص ۲۲۹۔

۱۰۔ شاعر (ہم عصر اُردو ادب نمبر ۱۹۷۷) مضمون۔ ہم عصر اُردو ڈراما۔ تخلیق اور پیش کش۔ ڈاکٹر اخلاق اثر۔ ص ۳۶۶۔

11 The History of world Theatre

(From the english Restoration to the present) Felicia
Hardison Londrè. Afrederick ungar book continuim. New York. 1991-P-522.

12. Voice of Kashmir-20 Nov. 2003 No. 30 Vol I Srinagar
Editor. G. N. Khayal .

13. Ibid. 23. Sep. 2003. No.20. Vol I.....

۱۴۔ ملاحظہ کیجئے۔ کتاب نما۔ مئی ۱۹۸۳۔ مضمون نگار۔ ولی شاہ جہا پوری۔

ص - ۴

۱۵۔ حبیب تنویر کا سب سے مشہور ڈراما اگر ہ بازار Epic Theatre کے زمرے میں آتا ہے۔ اور اس کا مسودہ کئی بار کتابی صورت میں بھی چھپ چکا ہے اس لئے اس پر ”مغربی اثرات“ والے باب میں تفصیلاً روشنی ڈالی جائیگی۔

۱۶۔ شطرنج کے مہرے۔ حبیب تنویر۔ اُردو گھریلو نیورسٹری مارکیٹ علی گڑھ۔

صفحه ۲۵

۱۷۔ آجکل کے ڈرامے۔ مرتب۔ محبوب الرحمن فاروقی۔ پبلکیشنز ڈویژن وزارت اطلاعات و نشریات حکومت ہند۔ ۱۹۹۹ء۔ صفحہ ۳۱۔ ۱۳۰

۱۸۔ ان کتابوں کے علاوہ ”گورگن ڈراما“ گلابی گال نشی آنکھیں (ڈراموں کا مجموعہ) شکست کی آواز (طویل ڈراما) کا بھی پتہ مختلف سوسوں سے ملا ہے مگر راقم کی نظروں سے یہ کتابیں نہیں گزر گئیں۔

۱۹۔ سوکھے درخت۔ ابراہیم یوسف۔ مکتبہ افکار بھوپال ۱۹۵۲ء ص۔ ۱۲۳

٢٠ - - - - - أيضاً - - - - - ص ١٢٢

۲۱۔ ملاحظہ کیجئے۔ "تا پنج چھ ڈرامے ابراہیم یوسف نئی آواز جامعہ نگر نئی دہلی ۱۹۷۸ء

۲۲۔ ڈراما خود کشی بحوالہ - مدھیہ پردیش میں اُردو ادب - مرتب

- ۲۷۔ ملاحظہ کیجئے۔ دھوئیں کے آنچل۔ ابراہیم یوسف۔ ۱۹۷۶ء
- ۲۸۔ اُردو یکباہی ڈراما ۱۹۷۷ء کے بعد جلد ۳ پر ویسٹ فیسج احمد صدیقی ۱۹۷۳ء
- ص۔ ۴۴۶
- ۲۵۔ نذرِ رفعت سروش۔ مرتبہ ڈاکٹر شبانہ نذیر۔ نورنگ کتاب گھر ۲۰۰۱ء
- سے استفادہ کیا گیا۔
- ۲۶۔ یوں تو رفعت سروش کے بہت سے ڈرامے ہیں مگر یہاں ہر کسی ڈرامے یا مجموعے پر بات کرنا ممکن نہیں ہے۔ اسکے علاوہ اُسکے ڈرامے مختلف زمروں میں آجاتے ہیں۔ اسلئے اگلے ابواب میں بھی انکے چند ڈراموں پر روشنی ڈالی جائے گی۔
- ۲۷۔ ملاحظہ کیجئے۔ ”ڈگر پگھٹ کی“ رفعت سروش۔ نورنگ کتاب گھر ۱۹۹۱ء
- ۲۸۔ ملاحظہ کیجئے۔ زندگی اک سفر۔ رفعت سروش۔ نورنگ کتاب گھر۔ ۱۹۹۵ء
- ۲۹۔ پروفیسر محمد حسن صاحب کا مشہور ڈراما ”ضحاک“ ہے۔ اس پر ”یورپی اثرات“ والے باب میں روشنی ڈالی جائیگی۔
- ۳۰۔ پیسہ اور پرچھائیں۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ ادارہ فروغ اُردو لکھنؤ۔
- ۱۹۵۵ء ص۔ ۳۵
- ۳۱۔ ایضاً۔ ص۔ ۲۲
- ۳۲۔ ایضاً۔ ص۔ ۱۰۱۔
- ۳۳۔ صبح ادب لکھنؤ۔ سالنامہ اپریل مئی۔ ۱۹۷۶ء شمارہ ۱۸۔ ۱۹ چیف ایڈیٹر مسعود الحسن عثمانی۔ ص۔ ۷۳
- ۳۴۔ ملاحظہ کیجئے۔ میرے اسٹیج ڈرامے ڈاکٹر محمد حسن۔ ادارہ فروغ اُردو۔ لکھنؤ۔ ۱۹۶۹ء
- ۳۵۔ ملاحظہ کیجئے۔ نئے ڈرامے ڈاکٹر محمد حسن (مرتب) انجمن ترقی اُردو ہند

۵۰۔ خیال کی دستک۔ ساگر سرحدی۔ نئی آواز جامعہ نگر نئی دہلی ۱۹۸۰۔
ملاحظہ کیجئے۔

۵۱۔ بھگت سنگھ کی واپسی۔ ساگر سرحدی۔ تخلیق کار پبلشرز دہلی ۲۰۰۳ء صفحہ ۱۰-۹

۵۲۔ آجکل دہلی۔ جولائی ۲۰۰۲ جلد ۶۰ شمارہ ۱۲۔ ص ۳۶

۵۳۔ ملاحظہ کیجئے۔ شاہکار۔ سجود سیلانی۔ ناشر وانی آرٹ ڈیل گیٹ سرینگر

۱۹۷۳ء

۵۴۔ جلت رنگ۔ سجود سیلانی۔ ناشر نسیم سیلانی سرینگر کشمیر۔ ۱۹۹۱ء۔ ص ۵

۵۵۔ خالی خانے۔ اعلیٰ ٹھکر۔ موڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی۔ ۱۹۸۲ء۔ صفحہ ۱۸۔ ص

۵۶۔ --- ایضاً۔۔۔ ص ۳۴

۵۷۔ اندھے رشتے۔ اعلیٰ ٹھکر۔ موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۸۶ء۔

ص ۱۱۶

۵۸۔ ملاحظہ کیجئے۔ تین ڈرامے۔ آفاق احمد۔ خرم پبلی کیشنز میرٹھ۔ ۱۹۷۰ء

۵۹۔ تاریخی ڈرامے۔ آفاق احمد۔ سرینگر کشمیر۔ ۱۹۸۴ء۔ ص ۱۹

۶۰۔ --- ایضاً۔۔۔۔۔ ص ۷

۶۱۔ ملاحظہ کیجئے۔ اسٹیج ڈرامے۔ آفاق احمد۔ سرینگر کشمیر۔ ۱۹۸۵ء

۶۲۔ ملاحظہ کیجئے۔ ٹی وی ڈرامے۔ آفاق احمد۔ سرینگر کشمیر۔ ۱۹۸۵ء

۶۳۔ کڑی دھوپ گھنی چھاؤں۔ آفاق احمد۔ سرینگر کشمیر۔ ۱۹۸۶ء۔

ص ۸۴

۶۴۔ ملاحظہ کیجئے۔ آسانی گیدڑ۔ آفاق احمد۔ سرینگر کشمیر۔ ۱۹۸۷ء

۶۵۔ ملاحظہ کیجئے۔ وہ آدمی۔ آفاق احمد سرینگر کشمیر۔ ۱۹۸۹ء

۶۶۔ اس ڈرامے پر ’یورپی اثرات‘ والے باب میں روشنی ڈالی جائیگی۔

۶۷۔ قصہ پانچ درویشوں کا۔ آفاق احمد۔ سرینگر کشمیر۔ ۱۹۸۹ء۔ ص ۲۸

- ۶۸۔ ملاحظہ کیجئے۔ ڈرامے بچوں کیلئے۔ آفاق احمد سرینگر کشمیر ۱۹۹۱ء
- ۶۹۔ ملاحظہ کیجئے۔ مٹی کا بلاوا۔ شمیم حنفی۔ نئی آواز جامعہ نگر نئی دہلی۔ نومبر ۱۹۸۱ء
- ۷۰۔ مجھے گھریا داتا ہے۔ شمیم حنفی۔ نئی آواز جامعہ نگر نئی دہلی ۱۹۸۵ء ص ۱۵۲
- ۷۱۔ دو ڈرامے تجرباتی۔ کمال احمد۔ شاداب کتاب گھر کلکتہ۔ ۱۹۷۷ء ص ۱۳
- ۷۲۔ ملاحظہ کیجئے۔ مور کے پاؤں۔ کمال احمد۔ شاداب کتاب گھر کلکتہ۔ ۱۹۸۶ء
- ۷۳۔ آجکل نئی دہلی۔ فروری ۱۹۸۷ء ص ۴۲
- ۷۴۔ گرداب۔ کمال احمد۔ شاداب کتاب گھر کلکتہ۔ ۱۹۹۸ء ملاحظہ کیجئے۔
- ۷۵۔ ملاحظہ کیجئے۔ الٹی لنگا۔ کمال احمد۔ شاداب کتاب گھر کلکتہ۔ ۱۹۹۶ء
- ۷۶۔ ان تمام مجموعوں کے علاوہ کمال احمد کے ڈراموں کا ایک اور مجموعہ ”کشکول“ کے عنوان سے ۱۹۸۲ء میں شاداب کتاب گھر کلکتہ کی وسعت سے منظر عام پر آ گیا۔

- ۷۷۔ روح ادب۔ مغربی بنگال اردو اکادمی اپریل ۲۰۰۳ء ص ۲۲
- ۷۸۔ پانچ اسٹیج ڈرامے۔ انیس اعظمی۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۹۶ء ص ۵
- ۷۹۔ اس مجموعے کے علاوہ بھی انیس اعظمی کے متعدد ڈرامے اردو کے معتبر رسالوں میں شائع ہوئے ہیں ان کے ترجمہ کئے ہوئے ڈراموں پر ”ترجمہ“ والے باب میں روشنی ڈالی جائیگی۔

- ۸۰۔ انگاروں کا شہر۔ ظہیر انور۔ شریل آرٹس کلکتہ۔ ۱۹۸۲ء ص ۸
- ۸۱۔ ”زبان و ادب“ بہار اردو اکیڈمی۔ جلد ۱۰ شمار ایڈیٹریوس۔ صفحہ ۱۰۴
- ۸۲۔ بنگال میں اردو ڈراما آغاز تا حال۔ مشتاق احمد۔ مغربی بنگال اردو اکادمی۔ ۱۹۹۰ء ص ۱۵۵

- ۸۳۔ روح ادب مغربی بنگال اردو اکادمی۔ اپریل ستمبر ۲۰۰۲ء جلد ۱۹
- شمارہ ۶۶-۶۵ ص ۲۶

۸۴۔ ان ڈراما نگاروں کے علاوہ بھی بہت سے اہم نام ہوں گے، جنکے بارے میں راقم الحروف کو ابھی تک پتہ نہیں چل سکا۔ دوسری بات یہ بھی ہے کہ میں نے اپنے تیار شدہ مواد کا کوئی نصف حصہ بھی یونیورسٹی میں داخل نہیں کیا، کیونکہ تب میرا یہ مقالہ ضخامت اختیار کر لیتا۔ اس لئے مجھے بہت سے ڈراما نگاروں کو دانستہ طور پر بھی چھوڑنا پڑا۔ میرے تحقیق کا سلسلہ چونکہ جاری ہے، اسلئے گوشہ گمنامی میں پڑے ہوئے تمام ڈراما نگاروں کو بھی ڈھونڈا جائے گا۔ اسکے علاوہ اہم ڈراما نگاروں میں چند کی ڈراما نگاری پر آگے کچھ روشنی ڈالی جائے گی۔

باب چہارم
اُردو کے ادبی ڈرامے
۱۹۴۷ء کے بعد

انگریزی closet drama کو اردو میں عام طور پر ادبی ڈراما کہا جاتا ہے مگر اردو میں اس ادبی اصطلاح کا صحیح معنی و مفہوم ابھی تک واضح نہیں کیا گیا ہے۔ کچھ لوگ ان ڈراموں کو ادبی ڈراما سمجھتے ہیں، جنہیں اردو کے شاعروں اور ادیبوں کے متعلق لکھا جاتا ہے اور کچھ چھپے ہوئے اردو ڈراموں کو ادبی ڈرامے کہتے ہیں۔ چند لوگ ان ڈراموں کو ادبی ڈراما کہتے ہیں، جن کو بہ آسانی اسٹیج کیا جاسکتا ہے البتہ انہیں پھر شائع کیا جاسکتا ہے۔ اسکے برعکس یورپ میں ادبی ڈراما یا closet drama کا ایک واضح تصور ہے، اور روایت بھی ہے۔ اے۔ ایف اسکٹ ادبی ڈراما کے بارے میں لکھتے ہیں:

A play which has been read rather than performed, as "Othello the Great" by Keats. Also a play, which, written for the theatre, has been accepted as a dramatic poem, as Shelley's 'The Genci' (1).

کولس ڈکشنری کے مطابق:

"A play not ordinarily acted on the stage" اسکی مثال Swin burn کا ڈراما At alantain calydon ہے۔ Poeticdrams منظوم ڈرامے جیسے Tennyson کا Browning اور Becket کا Strafford کو بھی closet drama کہا جاتا ہے جالانکے انکے مصنفوں نے انہیں اسٹیج کیلئے لکھا تھا، البتہ یہ ڈرامے اسٹیج سے زیادہ کتابی صورت میں کامیاب رہے کیونکہ ان میں ادبی چاشنی زیادہ تھی (۲)

ناہرین و ناقدین ڈراما ان ڈراموں کو chamberplay بھی کہتے ہیں۔ ان کے مطابق ادبی ڈراما پڑھنے کیلئے لکھا جاتا ہے نہ کہ اسٹیج کرنے کیلئے۔ رومانوی دور کے شاعروں جیسے Percy-B Shelley نے Prometheus Bound لکھا، Johann Goethe نے Faust اور Lord Byron نے Manfred لکھا (۳) اب اگر ہم chamber play کی بات کریں گے انکے مطابق چیمبر ڈراما اسلئے لکھا جاتا ہے تاکہ دوستوں، احبابوں، ادیبوں کی محفل میں بہ آواز

بلند سنایا جاسکے (۳) ڈاکٹر کلیم الدین احمد کی رائے بھی کچھ یہی ہے یعنی کہ وہ ڈراما جو پڑھا جاتا ہے، کھیلانہیں جاتا (۵)۔
 ڈرامائی نظموں کی طرف بھی وہ اشارہ کرتے ہیں اور چند ایک کا نام بھی گناتے ہیں۔ دراصل Closet Drama یا ادبی ڈراما کا تصور کچھ ہم نہیں ہے اور نہ یہ کوئی نئی یا انوکھی چیز ہے، بلکہ یہ ایک آسان اور سیدھا سا ڈراما ہوتا ہے۔ اسٹیج کے اصولوں کو چھوڑ کر یا ان سے انحراف کر کے ناول کے بالکل قریب آزادانہ طور پر کسی بھی موضوع پر کوئی ڈراما لکھا جاتا ہے۔ یہاں مصنف کا عام مقصد یہ ہوتا ہے کہ میں کسی محفل میں اپنے ڈرامے کو یا اس کے چند حصوں کو سامعین کے سامنے سناؤں، یا پھر دیگر اصنافِ ادب کی طرح اس کا ڈراما بھی شائع ہو کر ایک ادب پارہ بن جائے گا۔ وہ راوی یا مستحکم بن کر بات نہیں کرتا ہے، بلکہ سیدھے کرداروں کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کے لئے موضوع وقت (ڈرامے کی طوالت) اسٹیج کاری وغیرہ کی اس کے سامنے کوئی قید نہیں ہوتی ہے اور عام طور پر ایسے ڈراموں میں کسی بڑے تاریخی یا مذہبی موضوع پر سیر حاصل بات کی جاتی ہے۔

یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ ہم اس ڈرامے کو Academic Drama بھی نہیں کہیں گے۔ مکتبی ڈراما، اسکولی ڈراما یا اکادمی ڈراما ایک الگ صنف ہے، ان ڈراموں کے اکثر خالق اساتذہ ہوتے ہیں، جو تعلیمی اور دیگر ادبی و علمی مسائل پر ڈرامے لکھتے اور انہیں پھر اسٹیج بھی کرواتے ہیں۔ یورپ میں (1553-67) یوہا ڈیل نے Rahn Rober Doister جان اسٹیل نے (1556) Gurois Needle Grammar جیسے ڈرامے لکھے (۶)۔ ہندوستان میں جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی میں بھی اُردو ڈرامے کی ایک ایسی ہی شاندار روایت رہی۔ خیر ۱۹۴۷ء تک جو بھی اہم اُردو ادبی ڈرامے لکھے گئے۔ ان کا ذکر ہم نے پہلے ہی باب میں کیا ہے۔ اب اُردو کے ادبی ڈراموں کے پس منظر کے ساتھ ساتھ ۱۹۴۷ء کے بعد لکھے گئے اُردو کے چند اہم ادبی ڈراموں پر یہاں روشنی ڈالی جائیگی۔

پارسی دور کے بعد اُردو ڈرامے کا تیسرا دور شروع ہو جاتا ہے۔ جب ہمارے ادیب اور نام نہاد نقاد صنف تو کیا فنِ شریف تک قرار دیتے ہوئے ہنچکچاتے تھے، جس وقت کئی وجوہات کی بنا پر ہمارے اسٹیج کا دور اُردو ڈرامے کا رشتہ عوام سے ٹوٹنے لگا تب سنجیدہ ادبی حلقوں میں ادبی ڈرامے کی اہمیت کا تصور ابھرتا ہوا اعتراف کیا جانے لگا، کیونکہ کچھ بڑے بڑے شعرا و ادبا نے بھی اس صنف کی طرف توجہ کی اور انہوں نے سماجی اصلاح کی طرف قدم بڑھایا، ان کو صرف زبان کا پاس تھا، لیکن فن سے ان کو کوئی خاص دلچسپی نہ تھی اور نہ ہی وہ ڈرامے کے فن سے واقف تھے۔ یہی وجہ تھی بعض اچھے ادیبوں کے اس طرف دھیان دینے کے بعد بھی اُردو ڈرامے نے اس وقت کوئی خاص ترقی نہ کی اور نہ اپنی اہمیت کا لوہا وہ منواسا کا تو ان باتوں کے پیش نظر ہم اس دور کے ڈراموں کو صرف کتابی ڈرامے کہہ سکتے ہیں، کیونکہ ان کا اسٹیج کرنا ممکن نہ تھا

بقول ڈاکٹر محمد حسن ”ہر ڈراما خلوت سے شروع ہوتا تھا اور خلوت میں ہی ختم ہو جاتا تھا۔ لکھنے والے کی میز سے پڑھنے والے کی میز تک یہ سفر ڈرامے کیلئے غیر قدرتی تھا“ (۷) ڈراما نگار ڈراما لکھتے وقت نہ تو اسٹیج کو مد نظر رکھتا تھا اور نہ تماشاخیوں کے رد عمل کا۔ تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہمارے یہ ڈرامے اسٹیج کے تقاضوں پر پورے نہیں اترتے ہیں اور اسی لئے وہ صرف کتابی، مکتبی یا ادبی ڈرامے ہی کہلاتے ہیں۔ وہ پڑھے تو جاتے ہیں، لیکن کھیلے اور دیکھے نہیں جاسکتے۔ یہ زندگی کی حقیقی اور متحرک تصویر ہونے کے بجائے خاموش تصویر ہیں، مگر ان ڈراموں سے ڈرامے کے روایتی حدود میں بہت کچھ اضافہ ہوا ہے۔ اس سے پہلے کے ڈراموں کا موضوع اخلاقی یا روحانی ہوتا تھا۔ ان میں کچھ تاریخی ڈرامے بھی ہیں، لیکن ان تاریخی ڈراموں میں آج کل کی زندگی کے مسائل سموئے ہوئے ہیں۔ کردار نگاری کی طرف بھی یہاں دھیان دیا گیا۔ اس سے پہلے کردار ڈراما نگاروں کے ہاتھ میں کھٹکتی ہوا کرتے تھے۔ وہ وہی بات کہتے تھے جو ڈراما نگاران سے کہلاتے تھے۔ ان کرداروں میں باطنی کشمکش بھی موجود ہے، ساتھ ہی نیکی اور بدی کا امتزاج بھی ہے۔ یہ کردار تمام تر تنہا ہیں اور نہ بد نہ فرشتے ہیں نہ سرتاپا شیطان۔ اس طرح اردو ڈراما ایک نئے راستے پر گامزن ہوا۔ ان کتابی ڈراموں کی ادبی اہمیت تو ہے، لیکن فن کی کسوٹی پر وہ پورے نہیں اترتے ہیں۔ مولانا محمد حسین آزاد کے ڈرامے ”اکبر“ کو ہی لے لیجئے۔ وہ زبان اور انداز بیان کے لحاظ سے بڑی خاص اہمیت رکھتا ہے، لیکن فی نقطہ نظر سے کچھ زیادہ اہم نہیں ہے۔ شہزاد کا ”شہید وفا“ اور میوہ تلخ، منشی پریم چند کا ”کر بلا“، رسوا کا ”مرقع یلیٰ مجنون“، پکبست کا ”کلا“ اسی سلسلے کی اہم کڑیاں ہیں۔ اس کے علاوہ شوق قدوائی اور ظفر علی خان کو بھی ہم اس صف میں شامل کر سکتے ہیں۔ اس طرح کے اشخاص نے جن میں عبدالماجد دریا بادی، برج موہن دتار یہ کپنی، کنور سین، محمد عمر نورالحی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ انہوں نے زبان اور انداز بیان کی اصلاح کی، البتہ فی پہلو کو نظر انداز کر دیا۔ ہاں ہم اتنا ضرور کہہ سکتے ہیں کہ ان ڈراما نگاروں نے موضوع کے لحاظ سے ڈرامے کو ایک قدم اور آگے بڑھایا اور روزمرہ کی زندگی کے حالات اور واقعات کو ڈرامائی رنگ میں پیش کیا جانے کا ایک خاص طریقہ کار قائم کیا۔ پھر سماجی، تہذیبی، مذہبی اور سیاسی حالات میں ایک تغیر آیا اور ہمارے ملک کا ذہنی نقشہ بدلنے لگا۔ ایک متحدہ قومیت اور آزادی وطن کا جذبہ سب سے زیادہ انسانی ذہنوں کو متحرک کر رہا تھا۔ اس قومی بیداری کے جذبے نے زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کیا اور جب یہ ذہنی بیداری اپنے نقطہ عروج پر پہنچی اور قومی استحکام کی تحریکیں تعلیم یافتہ طبقے میں جڑ پکڑ چکیں، تو اس کا براہ راست اثر ڈرامے پر بھی پڑا اور ڈرامے نے ایک نئی کروٹ لے لی۔ جدوجہد آزادی کے موضوع پر کچھ لوگوں نے قلم اٹھایا، لیکن ان میں کوئی خاص کارنامہ ادبی اہمیت نہیں رکھتا ہے اور نہ اس وسیع موضوع کا استعمال۔ پری طرح سے کیا گیا۔ منشی رامیشور پرشاد کا ”آزادی“، کیدار ناتھ، خورشید

کا ”قومی غدار“، کرشن چندر زبیا کا ”خچی پنجاب“، مایل دہلوی کا ”جھانسی کی رانی“، ظفر علی خان کا ”جنگ روس و جاپان“ اور بعض دوسرے ڈرامے ہمیں اس قسم کے ملتے ہیں، لیکن وہ صرف ظاہری سطح کو ہی چھوتے ہیں، ہمارے دل نہیں دھڑکتے ہیں۔ اس دور میں سید امتیاز علی تاج کا انارکلی، ڈاکٹر عابد حسین کا پردہ غفلت اور پروین محمد مجیب کے بیشتر ڈرامے اہم ادبی ڈرامے شمار کئے جاتے ہیں۔ خیر یہ تو تھا آزادی سے قبل اردو ادبی ڈرامے کا کچھ منظر نامہ۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کے کچھ ادبی ڈرامے یوں پیش کئے جاتے ہیں۔

اولیس احمد ادیب

آزادی کے بعد کے اردو ادبی منظر نامے میں اولیس احمد ادیب کوئی خاص نام نہیں ہے، چونکہ تحقیق میں ہمارا مشن ہے کہ گوشہ گمنامی میں پڑے ہوئے ادیبوں کو منظر عام پر لانا ہے، اس لئے ہماری نظر یہاں سب سے پہلے ان ہی پر پڑتی ہے۔

”عفراء یا ماہِ عرب“ اولیس احمد ادیب کا لکھا ہوا ایک طویل ادبی ڈراما ہے، جو کہ اردو پمپلینگ ہاؤس الد آبادی کی وساطت سے ۱۹۴۵ء میں شائع ہوا۔ یہ ڈراما انہوں نے بقول ان کے ہنر کا حسن کی تقلید میں لکھا ہے۔ یہ ڈراما پانچ ایکٹوں پر مشتمل ہے، جسکے پہلے ایکٹ میں چھ مناظر، دوسرے ایکٹ میں پانچ مناظر، تیسرے میں پانچ مناظر، چوتھے ایکٹ میں چھ مناظر اور آخری ایکٹ میں سات مناظر شامل ہیں۔ اس ڈرامے میں عمل کی رفتار بہت ہی سست ہے، مکالموں میں کوئی خاص دم نہیں ہے، کردار آپس میں بولتے جاتے ہیں اور ہر بات کو تفصیل کے ساتھ بیان کرتے ہیں، جس کی وجہ سے اس ڈرامے نے خاصی طوالت اختیار کر لی ہے۔

زیر بحث ڈرامے کا پس منظر چونکہ ملکِ عرب ہے، پھر بھی مصنف نے کہیں کہیں اپنے کرداروں کو ہندوستانی رنگ میں رنگ لیا ہے۔ ڈرامے میں ذر لایت کا زبردست فقدان ہے۔ مصنف نے کہانی کو سیدھے سادھے طریقے سے پیش کیا ہے۔ کردار مزہ کی گفتگو کرتے ہیں، لطافت تقریباً تمام تر مزہ زندگی سے ہی لئے گئے ہیں۔ اس ڈرامے میں ہیرو کا الیہ ہے، وہاں ہمت نہیں ہوتا ہے عشق میں صرف ہمارا ہوتا ہے وہ حالات کا مقابلہ نہیں کرتا ہے۔ ہیرو دین کا کردار بھی بہت کمزور ہے۔ کئی مجاہدین کی وجہ سے اس نے ایک رئیس سے شادی کر لی۔ مگر پھر بھی وہ اپنے عاشق کو نہیں بھول پائی۔ ملنے کے بعد اس کے ساتھ پھر وہ عشق کرنے لگی۔ آخر میں صرف اظہارِ فحش کیا۔ رئیس کو اس ڈرامے میں ہیرو کے قیب کے طور پر پیش کیا گیا ہے مگر اس میں وہ قیامت نہیں پائی جاتی ہے جس سے اس ڈرامے میں کشش کی لہریں بیدار ہو سکتی۔ وہ پہلے عفراء پر مرتا ہے، یہ سننے کے باوجود کہ عفراء کی اور سے منسوب ہے، وہ اپنی دولت کے بل بوتے پر اسے خرید لیتا ہے۔ پھر اسے عشق پر رحم کھا کر اپنی محبوبہ کو طلاق دینے پر راضی بھی ہو جاتا ہے۔ اسی طرح اس ڈرامے میں ”ماں“ ایک مادہ پر

ست عودت ہے اور اسکا شوہر اسکا غلام ہے جو اپنی بیوی کے آگے ہمیشہ نرم ہوتا ہے۔ (۹)۔

سید رفیع الدین اشفاق

اصلاحی ادب کے سلسلے کے تحت سید رفیع الدین اشفاق نے "کشکش" کے عنوان سے ایک ادبی ڈراما لکھا ہے اس ڈرامے کی طوالت ۲۳۲ صفحات پر پھیلی ہوئی ہے اور اس میں چار مجالس (یا ایکٹ) ہیں۔ پہلی مجلس میں چار منظر دوسری مجلس میں دو منظر، تیسری مجلس میں نو منظر اور آخری مجلس میں چھ منظر ہیں۔ پلاٹ کے اعتبار سے یہ ڈراما کچھ زیادہ طویل نہیں ہے البتہ مصنف کا مدعا اس ڈرامے کو اسٹیج پر پیش کرنے کا نہیں تھا، بلکہ وہ اپنے عنوان کے تحت مختلف مسائل اور موضوعات پر روشنی ڈالنا چاہتے تھے۔ انہوں نے یہاں چند کرداروں کا سہارا لیکر اپنے من کی بات بڑے موثر انداز سے ایک ادبی ڈرامے کے ذریعے ہم تک پہنچائی ہے۔

اُس نے اپنے خیالات "عابدہ" کا کردار پیش کر کے بیان کرنے کی کوشش کی ہے وہ پڑھے لکھے باپ کی پڑھی لکھی بیٹی ہے اور اپنا مخصوص انداز فکر رکھتی ہے انکے سامنے سبھی لوگ ہار مانتے ہیں کیونکہ اسکی ہر بات ٹھیک معلوم ہوتی ہے۔ وہ مختلف مسائل پر گفتگو کرتی ہے۔ مثلاً معلم کی حقیقت وہ اس طرح بیان کرتی ہے۔

"عابدہ: معلم کی شخصیت قوم کیلئے امین کی حیثیت رکھتی ہے قوم کا مستقبل معلم کے ہاتھ میں ہے۔ اس کی شخصیت چلتی پھرتی یونیورسٹی کا حکم رکھتی ہے اور جب تک ارباب علم و فضل نے اس خدمت کو خدمت سمجھ کر خالصتہ اللہ انجام دیا مفید نتائج برآمد ہوتے رہے۔ پھر جب وہ زمانہ آیا کہ اہل فضل نے نوکری کر لی اور محض پیٹ کی خاطر کسی در کی پاسبانی اختیار کر لی تو نہ معلم میں وہ روح باقی رہی اور نہ معلم میں (۱۰)۔"

عابدہ کے علاوہ اسکے باپ لیاقت حسین کے پردے میں بھی مصنف فحش بولتا ہے بلاخط کیجئے:

لیاقت حسین :- اب دنیا میں مذہب کہاں رہا؟ مذہب کا نام البتہ باقی رہا۔ عیسائی تعلیم صناعت قرطاس میں بند ہو کر سرکیاں لے رہی ہے۔ اسلام بھی قرآن مجید کے اندر محفوظ ہے۔ ہندو دھرم کی صلح پسند تعلیمات بھی طاق نسیان کی زینت بن کر رہ گئیں۔ یہودیت نے اپنا گلا آپ گھونٹ لیا۔ اب اللہ کا حکم کہیں جاری نظر نہیں آتا۔ عیسائیت خطرے میں ہے، اسلام خطرے میں ہے اشتراکیت کا دیوتا تمام مذہب کو کھا جائیگا (۱۱)۔

اس ڈرامے میں مصنف نے ہر منزل پر ایک نیا مسئلہ اٹھایا ہے۔ اور کردار ہمیشہ سنجیدہ گفتگو کرتے

جاتے ہیں۔ ہر کردار کے ظاہر اور باطن میں کشمکش ہے۔ رفیع الدین اشفاق نے اسلامی اور غیر اسلامی فکر و خیال کے نمائندہ کردار کے طرز فکر کے تصادم اور اسکے نتائج سے اسلامی تصور حیات کی صحت مندی اور ہمہ گیریت کو ذہن نشین کرنے کی بڑی فنکارانہ سعی کی۔ انکی یہ کوشش اس لئے بھی بہت ہی قابلِ قدر ہے، کیونکہ انہوں نے اسلام کو ایک جانبدار معتقد کی طرح نہیں، البتہ ایک غیر جانبدار دانشور اور نقاد کی طرح دیکھا اور اس ڈرامے میں اپنے خیالات پیش کیے۔ ان پراثر مکالموں میں وہ خود مخالف نقطہ نظر کو ان کی تمام دلیلوں کے ساتھ سامنے لاتے ہیں اور نہایت ہی سنجھے ہوئے انداز میں ہر نقطہ نظر کو تباہ کن ہوں کو نمایاں کرتے ہیں۔ اس ڈرامے کا آغاز دار نقا اور انجام غیر صحت مندانہ افکار کی عملی ناکامی اور صحت مندانہ افکار کی علمی کامیابی کی واضح تصویر نظر کے سامنے لاتا ہے۔ یہاں زندگی کی صداقتوں کو ہم محسوس کرنے لگتے ہیں، البتہ کرداروں کے طویل مکالمے کہیں کہیں روکاؤ بھی پیدا کرتے ہیں۔

اس ڈرامے کا لب و لہجہ نہایت ہی شستہ اور ادبی زبان میں ہے۔ پلاٹ بہ یک وقت اندوہ ناک اور حسین بھی ہے۔ عمل کا اثر بہت ہی فکر انگیز ہے۔

اس ڈرامے میں ایک خاص اہم بات یہ بھی ہے کہ یہاں مرکزی کردار کی حیثیت ایک عورت کو دے دی گئی ہے۔ جو بہت ہی ذہین ہے۔ مصنف یہاں اپنے خیالات کو منوالینے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ عورت میں بھی یہ صلاحیت موجود ہوتی ہے کہ وہ اپنی عقل، شعور اور دانست سے دنیا کے بڑے بڑے مسئلوں پر اپنی رائے دے سکتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ حقوق کیلئے آواز بھی بلند کر سکتی ہے اور لڑ بھی سکتی ہے۔ آخر کہتے ہیں کہ عورت کی ذات میں پوشیدہ خزانے بھی ہیں، مگر ضرورت ہے کہ انہیں پردوں سے باہر نکال کر اُجاگر کیا جائے۔ اُن کی صلاحیتوں کو آخر کیوں اندھیروں کے سپرد کیا جا رہا ہے۔ یہ یہاں تحریک ترقی نسواں کا نعرہ تو ہے، البتہ مصنف نے اپنے خیالات کو کچھ دوسرے طریقے سے ہی ہم تک پہنچانا چاہا ہے۔

ہمارے سماج کی یہ دہلی چکی عورت یہاں بغاوت کرتی ہے، اس کے ساتھ ہور ہے استحصال کے خلاف۔

ماخذ فرمائیے یہ مکالمہ:

”عابدہ:۔۔۔ مرد کی نظر میں عورت کی حیثیت کیا ہے؟ وہ انسان کے قلب و نظر کی روشنی ہے، دل کی

ٹھنڈک ہے گھر کی خادمہ ہے،

دل بہلانے کا ایک کھلونا ہے، تفریح طبع کا ایک آلہ ہے۔ یا اللہ اس بد نصیب مخلوق کو مرد نے کیا سے کیا بنا دیا ہے“ (۱۲)

الغرض یہ ڈراما ترقی نسواں کی بھی ایک اچھی مثال ہے۔

قدسیہ زیدی

قدسیہ زیدی نے ڈراما جان ہارالگر نڈر ڈیو ما کے ڈرامے کمبیل سے ماخوذ کیا ہے۔ چار ایکٹوں پر مشتمل یہ طویل ڈراما ۱۳۶ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ اگرچہ اسکا پلاٹ مختصر ہے، واقعات بہت ہی کم پیش کیے ہیں۔ عمل کی رفتار سُست ہے کردار بھی کچھ زیادہ نہیں ہیں مگر مکالمات کی طوالت اور ہر بیان کو ادبی انداز میں پیش کر کے مصنفہ یا مترجمہ نے اس ڈرامے کو طویل بنا دیا ہے، جس سے ہم اس ڈرامے کو باآسانی اسٹیج نہیں کر سکتے ہیں، اس کیلئے مکالموں کی کاٹ چھانٹ اور چند بیانات کو سرے سے حذف کرنا لازمی بنتا ہے، اسکے علاوہ چند سنجیدہ مکالمے اور اکتا دینے والے غیر ضروری بیانات بھی اس ڈرامے میں شامل ہیں۔ حرکت اور ڈرامائی عمل کا بھی فقدان ہے۔ شروع شروع میں کشش سرے سے نہیں ہے۔ غرض کہ اس ڈرامے سے تھیز میں ناظرین ضرور اکتاہٹ محسوس کریں گے اور اس کو کھیلنے میں لگ بھگ پانچ گھنٹے کا وقت درکار ہوگا۔ ان وجوہات کی بنا پر اس ڈرامے کو ہم ادبی ڈرامائی قرار دیں گے۔

اگرچہ مصنفہ نے اس ڈرامے کا پلاٹ یورپی ڈرامے سے اخذ کیا ہے مگر پھر بھی اس کا موضوع ہمارا اپنا ہی ہے۔ اُردو میں طوائف کے مسائل پر بہت سائز لپیچ لکھا گیا ہے طوائف کا رشتہ اُردو کچھر خاص کر لکھنؤی کچھر سے بہت پرانا ہے، اور مرزا ہادی رسوا نے اپنا شاہکار ناول ”امراؤ جان ادا“ لکھ کر طوائف کے مسائل کی طرف ہماری توجہ مبذول کرائی۔ امراؤ جان ادا کو اس خاص طبقے کی ترجمان بنا کر اسکا کریکٹر ہمارے سامنے لایا ٹھیک اسی طرح قدسیہ زیدی نے اپنے ڈرامے ”جان ہار“ میں زرینہ کو مرکز بنا کر ڈرامے کی صورت میں پیش کر کے نہ صرف اس کا المیہ پیش کیا ہے بلکہ ہمیں اس بات پر غور کرنے کیلئے دعوت فکر بھی دے دی کہ اسکی محبت کتنی سچی ہوتی ہے اور ہماری سوسائٹی جو اسے اپنے لئے تفریح کیلئے کام میں لاتی ہے، اُسے اپنانے کیلئے کیوں کتراتا ہے؟ حالانکہ وہ بھی چاہتی ہے کہ اُسے اپنایا جائے اس کیلئے وہ اپنا سب کچھ قربان کرنے کیلئے تیار ہو جاتی ہے وہ اپنے آپ کو بدل ڈالنے کیلئے بھی تیار ہے۔ پھر بھی ہمیں ہچکچاہٹ کیوں ہوتی ہے۔ ہمارے سامنے طرح طرح کے مسائل کھڑے ہوتے ہیں جسکی وجہ سے اسکو محبت کے نام پر قربان ہونا پڑتا ہے۔ یہ پورا ڈراما لکھنؤ کی مشہور طوائف ”زرینہ“ کے ارد گرد گھومتا ہے اور اُسی کی موت پر ختم ہوتا ہے۔ یہ

طوائف ۱۸۷۰ء کے آس پاس لکھنؤ کی تہذیب کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس کے ساتھ اسکی ملازمہ انا، مینو) ایک حسین کم عمر طوائف (اور الماس) (ایک چنچل اور شوخ طوائف) ہوتی ہیں۔ زرینہ کے عاشقوں میں نواب قیصر حسین (ایک زمیندار) منظور (ایک عاشق مزاج تعلقدار) اور جاوید (ایک خوب رو جوان) ہوتے ہیں۔ دیگر کرداروں میں نوکر، مہمان بڑے نواب صاحب گوہر مرزا، حامد حسین نقوی، اکبر، حکیم اور انیسہ ہوتی ہے۔ مصنفہ کا یہ ڈراما ناول کے بالکل قریب ہے۔ دراصل مصنفہ نے ایک پہل کی ہے جس میں وہ ہمیں یہ بتانا چاہتی ہیں کہ ایک طوائف کو سماج میں اچھا خاصا مقام ملنا چاہئے۔ ابھی تو صرف گوہر مرزا ہی مینو کو اپنانے میں کامیاب ہوئے ہیں مگر لاکھ کوششوں کے باوجود بھی جاوید اُسے نہیں اپنا سکا۔ البتہ کوشش تو اچھی ہوئی۔ مہذب سماج کے لوگ (جنکی ترجمانی حامد حسین نقوی کرتے ہیں) بھی اُسے سمجھ گئے ہیں مگر افسوس ابھی بھی بہت سے لوگوں کی سمجھ میں حقیقت نہیں اُتر گئی ہے کیونکہ انہوں نے طوائف کو قریب سے نہیں دیکھا ہے۔ اس لئے وہ جاوید کی بہن نجمہ کو (اس وجہ سے کہ اسکا بھائی طوائف سے شادی کرنا چاہتا ہے) بیاہ نہ کرنے کی دھمکی دیتا ہے۔

اگرچہ یہ ڈراما ناول امراؤ جان ادا کے مد مقابل کوئی خاص مقام حاصل نہ کر سکا پھر بھی مصنفہ نے اپنے موضوع کے ساتھ پورا انصاف کیا ہے۔ جسکی وجہ سے انہوں نے فن کی کچھ قربانی بھی دے دی ہے۔ حالانکہ اگر وہ اسٹیج کاری کو مد نظر رکھتیں تب اس میں ایکشن اور تصادم کا زیادہ خیال رکھا جاتا اور اتنے پُرکشش اور فکر انگیز طریقے سے ڈرامے کو نہیں لکھا جاسکتا ہے۔ (۱۳)

باسط سلیم صدیقی

باسط سلیم صدیقی نے ”اسلامی ڈرامے“ کے عنوان سے پانچ اسلامی مجاہدوں کے متعلق ڈرامے لکھے۔ ان میں پہلا ڈراما خالد بن ولیدؓ دوسرا حضرت طارقؓ تیسراغازی صلاح الدینؒ چوتھا محمد بن قاسمؒ اور عماد الدین زنگیؒ پانچواں ہے۔ مجموعی طور اگر دیکھا جائے تو ان تمام ڈراموں کے بارے میں ایک ہی رائے قائم کی جاسکتی ہے وہ کچھ اس طرح سے پیش کی جاتی ہے۔

مصنف نے اسلامی تواریخ سے ان کا مواد لے لیا ہے، ان ڈراموں کو لگاتار یکے بعد دیگرے ضبط

تحریر لایا گیا ہے۔ سلیم صاحب کا مقصد اس بات کو واضح کرنا تھا کہ مسلمانوں نے جنگ و جدل میں اخلاق، حسن و سلوک، نیک برتاؤ، اسلامی اقدار و قوانین اور اچھی خاصی حکمت عملی کو ہمیشہ برقرار رکھا ہے۔ وہ سب سے پہلے صلح کا پیغام دیتے تھے، پھر جب دشمن اس طریقے سے نہ مانتے تو برسرِ پیکار ہو کر بلا خوف و خطر میدانِ جنگ میں اتر جاتے تھے۔ چاہے ان کے خلاف کتنی بھی بڑی طاقت کیوں نہ ہو، وہ صرف اللہ تعالیٰ سے ہی مدد مانگتے ہیں اور اس کے علاوہ کسی اور کو اپنا سہارا نہیں مانتے ہیں۔ جنگ میں دشمن کو بھی خوب لڑنے کا موقعہ دیتے۔ کبھی کسی کمزور پر حملہ نہیں کرتے ہیں۔ ان کا دشمن اگر گر جائے گا تو اسے ہنسنے کا پھر موقعہ دیتے، اس کے بعد اس کے ساتھ لڑتے ہیں۔ جب ان کا دشمن ان کے ہاتھ آ جاتا ہے تو اس کو اپنا مہمان سمجھتے ہیں، اس کی قدر کرتے ہیں۔ اس طرح وہ خود بخود ان کا دین قبول کر لیتا ہے۔ فنی اور تکنیکی اعتبار سے جب ہم ان ڈراموں کا جائزہ لیتے ہیں تو ہم انہیں اسٹیج ڈراما سے کموں دُور پاتے ہیں۔ ان کا اسٹیج ہونا ناممکن ہے، البتہ انہیں ریڈیائی فوج کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ مصنف نے پلاٹ کو آگے پیچھے لینے کیلئے راوی کا استعمال کیا ہے۔ یہاں بڑے بڑے واقعات اور ان کے پیشِ نظر، جنگ و جدل کے معرکے وغیرہ وغیرہ بھی رہے۔ تو یہ سب کچھ ادبی ہی بیان کرتا ہے۔

موجودہ دور کے حوالے سے جب ان ڈراموں پر بات کی جائے گی، تو ان کی اہمیت اور معنویت بھی برقرار ہے۔ آج کل مسلمان جن حالات سے دوچار ہیں، ان سے وہ ضرور کسی حد تک قنوطیت کا شکار ہو گئے ہیں، مگر انہیں یقین کامل اور مکمل ایمان ہونا چاہیے کیونکہ تاریخ گواہ ہے کہ مسلمان کبھی ناکام نہیں ہوئے ہیں۔ اب دوسرے زاویہ نگاہ سے جب ہم دیکھتے ہیں، تو یہ سبھی ڈرامے آج کل جلتی پرتیل کا کام بھی دے سکتے ہیں۔ ان کا ریڈیو سے نشر کرنا یا ان کی اصل اہمیت و افادیت کا سمجھنا جذبات کو برا سمجھتے بھی کر سکتا ہے، اسلئے ہم انہیں ادبی ڈرامے کے زمرے میں ہی شامل کر سکتے ہیں۔ الغرض اُردو ڈراما میں یہ ایک خاص قسم کی چیز ہے۔ ایسا لٹریچر مخصوص طبقے کیلئے اثر انگیز کام دے سکتا ہے۔ (۱۳)

نیم جازی (۱۹۹۶-۱۹۹۳)

اُردو ادب کے مقبول عام تاریخی اور اسلامی ناول نگار شریف الحسن المتخلص نیم جازی کا تعلق پاکستان سے تھا اور انہوں نے معظم علی، اور تلواریٹ گٹی جیسے ناول لکھ کر قارئین کو مقناطیس کی طرح اپنی طرف کھینچ لیا۔ ”ثقافت کی تلاش“ نیم جازی کا تخلیق کردہ ایک طویل ادبی ڈراما ہے جسکی ضخامت ۴۴۳ صفحات ہے اور اس میں کل بارہ مناظر ہیں۔ یہ ڈراما ناول اور ٹی وی فلم کے بالکل قریب ہے اور بہت سارے لوگ اسکو بھی ناول ہی سمجھ بیٹھے۔ مگر یہ اصل میں ایک ادبی ڈراما ہے اسکا کثرت و بیشتر مناظر گاؤں

کے کھیتوں کھلیانوں میں پگڈنڈیوں، چوراہوں، اور پانی میں عکس بند کئے جاسکتے ہیں جسکی وجہ سے اسکا اسٹیج پر پیش کرنا بالکل ممکن نہیں ہے یہاں تک کہ اس میں گاڑی کا منظر کچھڑ میں لت پت ہونے کا منظر اور بھی دیگر کئی ایسے مناظر ہیں جنکو فلما یا تو جاسکتا ہے مگر اسٹیج نہیں کیا جاسکتا ہے۔

دراصل مصنف ایک تو بنیادی طور پر ڈراما نگار نہیں تھے، وہ پیشہ ورانہ ناول نگار تھے جنکے کئی ناول اردو ادب میں مقبول عام ہوئے ہیں جن میں ٹیپو سلطان اور تلوار ٹوٹ گئی وغیرہ وغیرہ کافی اہمیت کے حامل ہیں، دوسرا یہ کہ موصوف مصنف نے اس ڈرامے کا موضوع کچھ مندرجہ ذیل ہے۔ اس ڈرامے کے ذریعے انہوں نے اپنا کچھ خاص نقطہ نظر ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے اس کے لئے انہوں نے طنز و مزاح سے بھی کافی کام لیا اور ہم تک اپنی بات بڑے مزاحیہ انداز میں بننے بناتے پہنچا دے دی۔ اس ڈرامے کے ذریعے مصنف نے ترقی پسند تحریک پر زبردست وار کیا ہے اسکے کھوکھلے پن کو عریاں کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ ان کے مطابق ترقی پسند ادب نہ صرف پروپیگنڈا ہے بلکہ اس سے وابستہ لوگ محض اپنے آقاؤں کو خوش کرنے کے لئے اس تحریک کو اپنا زریعہ معاش بنانے کی غرض سے لوگوں کے دلوں میں اپنی جگہ بنانے کیلئے گرگٹ کی طرح نئے نئے رنگ بدل دیتے ہیں پھر بھی لوگوں کے من میں ان کی بات نہیں پہنچ سکی اور انہیں ہمیشہ ذلت کا سامنا کرنا پڑا۔ یہ ڈراما اس دور کی عکاسی کرتا ہے جب ترقی پسند تحریک اپنی آخری سانس لے رہی تھی۔ شہروں میں وہ مات کھا چکی تھی۔ تو اس نے اب گاؤں کی طرف رخ کیا مگر گاؤں کے لوگ کس قدر سادہ لوح ہوتے ہیں وہ نہ اسکی اصلیت نہ اسکی اہمیت اور نہ اسکی خرابی یا نقصانات کو سمجھ سکتے ہیں۔ نہ ترقی پسند تحریک والوں میں ایسا گڑ ہے کہ وہ ان دیہاتیوں کو اپنا مقصد سمجھانے میں کامیاب ہو سکتے ہیں۔ (۱۵) تو اس طرح انہیں گاؤں جا کر بہت ہی بے عزتی اٹھانی پڑتی ہے۔

ریاض الحسن

”نواب صاحب“ ڈاکٹر ریاض الحسن کا تحریر کردہ پانچ ایکٹوں پر مشتمل ایک مکمل طریبیہ ڈراما ہے۔

مصنف نے پیش لفظ میں اس بات کا خود انکشاف بھی کیا ہے:

”۔۔۔ یہ نمونہ لیر کے ڈرامے بورژوا جنٹلمن Bourgeois Gentleman کا ہندوستانی روپ

ہے“ (۱۶)

یہ ڈراما اس ہندوستانی جاگیردارانہ سماجی ماحول کی عکاسی کرتا ہے، جو نہ صرف دم توڑ چکا ہے بلکہ اس کے آخری رسوم بھی ایک زمانہ ہوا ادا ہو چکے ہیں۔ اس طرح یہ میں اس زوال آمادہ تہذیب کی گرتی ہوئی صورتحال کا نقشہ پرکشش انداز میں کھینچا گیا ہے اور اس طرح ہم یہ جھلک دیکھ کر خود بھی اس بات کا بخوبی اندازہ لگا سکتے ہیں، کہ اس زوال کے وجوہات کیا تھے۔ اور دولت و عیش پرستی میں غرق ہر انسان کس قدر رگڑ جاتا ہے۔ نواب صاحب اس ڈرامے کا مرکزی کردار ہے اور سارا ڈراما اسی کے گرد گھومتا ہے۔ ان کے علاوہ باقی میں کردار بھی ڈرامے میں شامل ہیں۔ ان میں کچھ ان کے ارد گرد ہوتے ہیں اور چند ضمنی کردار بھی ہیں مگر ہر کردار کی اپنی اپنی اہمیت اس ڈرامے میں ضرور ہے۔ اس ڈرامے کے پانچ ایکٹوں میں منظروں کے نشانات ظاہر نہیں کیے گئے ہیں۔ سب سے اہم بات ڈرامے کے فنی اصولوں کے متعلق اس ڈرامے کے حوالے سے یہ کہی جاسکتی ہے کہ مصنف نے یہاں مختلف وحدتوں کا خاص خیال رکھا ہے۔ اس ڈرامے کو ایک ہی سیٹ پر کھیلایا جاسکتا ہے۔ نواب محبوب عالم کے محل میں ہر کوئی منظر دکھایا جاتا ہے۔ یعنی یہاں وحدت مکان کو مد نظر رکھا گیا ہے۔ جہاں تک کہ اس ڈرامے میں وحدتِ زمان کا تعلق ہے۔ ڈراما کے شروع میں رقص و سرور اور نغمہ و طرب کی محفل آراستہ ہوتی ہے پھر اس دن نواب صاحب کو دیگر ماہرین مختلف فنون سکھانے کے لئے آتے ہیں۔ جیل الدین قرضہ لیتا ہے، سہلی کی دعوت ہوتی ہے اور آخر پر اجمل ترکی رئیس کا بھیس بدل کرتے ہیں اور ہنستے خوشی شادی ہوتی ہے۔ حسینہ بیگم دعوت پر جاتی ہے مگر اس کا سین نہیں دکھایا جاتا ہے۔ تھوڑی دیر کیلئے نواب صاحب اسٹیج سے چلے جاتے ہیں مصنف نے اتحاد وحدت کو برقرار رکھنے کیلئے اس دوران بھی اسٹیج وہی قائم رکھا جو پہلے تھا۔ وحدتِ عمل بھی ایک جیسا رہتا ہے ہر کوئی کردار جیسی حرکتیں پہلے کرتا ہے اور آخر پر بھی وہی عمل اس سے ہوتا ہے۔ اس ڈرامے میں ہمیں پہلے سے ہی یہی تاثر ملتا ہے کہ نواب صاحب عیاش اور کم عقل ہے۔ نوکر اسکو بے وقوف بنا کر لوٹتے ہیں اور آخر پر بھی اس کی سوچ میں کسی قسم کی کوئی تبدیلی نہیں آتی ہے جس سے وحدتِ تاثر بھی پیش برقرار رہتا ہے۔ مکالمے اس ڈرامے میں طویل تو نہیں ہیں البتہ غیر ضروری ہیں۔ مصنف کبھی کبھی مکالموں میں فن پر بحث کرتے ہیں۔ اگر اسٹیج پر مکالمے بولتے وقت تھوڑی سی غلطی ہو جائے گی تو اس مکالمے اور سین کا مقصد یکدم زائل ہو سکتا ہے۔ اسلئے اسٹیج کرتے وقت اس کے مکالموں میں کاٹ چھانٹ ضروری ہے اس سے ڈرامے کی طوالت بھی دور ہو سکتی

الغرض یہ ڈرامانہ صرف زوال آمادہ ہندوستانی جاگیردارانہ ماحول کا خوب مصحکہ اڑاتا ہے بلکہ یہ فن ڈراما کی کلاسیکی روایت کی ایک عمدہ مثال بھی ہے جس میں وحدتوں کا اصول ارسطو کے زمانے سے قائم تھا، البتہ شکسپئر نے ان سے انحراف کیا ہے (۶۱)۔

سید مرتضیٰ حسین بلگرامی

سید مرتضیٰ حسین بلگرامی دلی یونیورسٹی کی لائبریری میں ملازم تھے اور انہوں نے انشائے بے خبر۔ بال جبریل معہ مقدمہ فرہنگ، ترجمہ ذکر محیط آشنا، غالب نما اور مکالمہ غالب جیسی کتابیں لکھیں۔ مکالمہ غالب ان کے تین ڈراموں کا مجموعہ ہے جن میں خطوطِ غالب کے آئینے میں غالب کی زندگی کے چند گوشوں کو اجاگر کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ اسکے علاوہ موصوف مصنف نے غالب اپنے آئینہ میں اور مختصرات غالب عنوانات کے تحت غالب کی حیات و کوائف پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

غالب کے دوستوں، شاگردوں اور خیر خواہوں کی فہرست چونکہ بہت طویل ہے۔ ان لوگوں کے ساتھ غالب کے مراسم کیسے تھے اس کی صحیح جانکاری ہمیں غالب کے خطوط سے ملتی ہے۔ یہاں موصوف مصنف سید مرتضیٰ حسین بلگرامی نے خطوطِ غالب کے حوالے سے منشی نبی بخش حقیر، سید غلام حسین قدر بلگرامی اور حضرت صاحب عالم و شاہ عالم مارہروی کے غالب سے تعلقات کو ڈرامائی روپ دیکر پیش کیا ہے۔ اتنا ہی نہیں مصنف نے غالب کے ان تینوں دوستوں پر ڈراما شروع ہونے سے پہلے ان کا الگ الگ تعارف بھی دے دیا ہے۔ اس مجموعے میں شامل تینوں ڈرامے بہت ہی سنجیدہ ہیں۔ انہیں اسٹیج پر دکھانا بہت ہی مشکل ہے کیونکہ ایک تو ان میں کرداروں کی بہت ہی کمی ہے۔ غالب کے ساتھ پہلے ان کا نور اور پھر ایک شخص آجاتا ہے، اس کے بعد لمبی اور سنجیدہ گفتگو شعر و ادب پر چلتی ہے۔ تو یہاں ایک تو ایکٹروں کیلئے اتنے سنجیدہ مکالمے یاد کرنا مشکل ہوگا اور ہر طرح کے ناظرین ان میں خاصی دلچسپی نہیں لیں گے۔ یہاں منظر نہیں بدلتے ہیں کردار نئے نئے نہیں آئیں گے۔ ان ڈراموں میں کشمکش نہیں ہے۔ صرف بحث کی جاتی ہے۔ یہاں کوئی دلچسپی برقرار نہیں رہتی ہے البتہ ان ڈراموں کو محض ادب کے قارئین بڑی دلچسپی سے پڑھ سکیں گے۔

علاوہ ازیں موصوف مصنف نے غالب کی زندگی پر پوری تحقیق کے بعد یہ ڈرامے تخلیق کئے ہیں۔ اسلئے یہ ڈرامے غالبیات کو سمجھنے میں بہت ہی ممد و معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔ ان سے ہمیں غالب کی زندگی کے ساتھ ساتھ انکی شخصیت، دوستوں کے ساتھ تعلقات، انکی زبان دانی نکتہ سنجی، باریک بینی و دیگر باتوں کا صحیح پتہ چلتا ہے۔ یہ ڈرامے نہ صرف اُردو ڈرامے کے سرمائے میں ایک قابلِ قدر اضافہ ہے بلکہ غالب شناسی میں بھی اہم اضافہ ہے (۱۷)۔

سودیش کمار ہستی

سودیش کمار ہستی بنیادی طور پر ایک اہم جرنلسٹ تھے۔ اسکے علاوہ وہ صاحبِ طرز ادیب بھی تھے۔ انہوں نے ہندی اور اُردو دونوں زبانوں میں روانی کے ساتھ خوب قلم چلایا۔ کموار اُٹھارجن (نظموں کا مجموعہ) بنگوت گیتا کا منظوم ترجمہ اور ڈراما ہٹلر انکی قابلِ قدر تصانیف ہیں۔ ہٹلر ان کا ایک ادبی ڈراما ہے، جس میں ہٹلر کی کہانی کو ڈرامائی روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں ہٹلر کی زندگی سے متعلق تمام سیاسی اور سماجی واقعات دکھائے گئے ہیں۔ یہاں اس ڈرامے میں تاریخی حقیقتیں نمایاں طور پر ابھر کر سامنے آتی ہیں۔ یہ ڈراما چونکہ ایک ادبی ڈراما ہے اسلئے مصنف نے پوری آزادی کے ساتھ اپنا نظریہ بیان کیا ہے۔ پانچ ایکٹوں پر مشتمل اس ڈرامے کے پہلے ایکٹ میں 38 سین دوسرے ایکٹ میں چھ سین تیسرے، چوتھے ایکٹ میں پانچ سین پانچویں ایکٹ میں چار سین ہیں۔ کرداروں کی تعداد کل 38 ہے اور اس ڈرامے کا متن 140 صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔

اس ڈرامے میں کرداروں کی اگرچہ بہتات ہے پھر بھی اس کی کردار نگاری قابلِ تحسین ہے۔ ”یالنا کا نفرنس“ پر ایک بہت ہی مختصر سارین ہے جس میں چرچل روز ویلٹ اور سائلن پہلی مرتبہ سامنے آتے ہیں لیکن نہایت ہی مختصر عرصہ اور تھوڑی سی گفتگو میں ان کے کردار اور ان کے ملکوں کی پالیسیاں ذہن پر منعکس ہو جاتی ہیں۔ کردار اتنی ابھرتے ہیں جب ان کے ساتھ وابستہ تاریخی حقیقتوں کو بھی پیش کیا جائے گا۔ چنانچہ جب سائلن مسکراتے ہوئے نہایت اطمینان سے چرچل اور روز ویلٹ پر پھبتی کرتا ہے ”لو کو! میں نے تو تم سے ایسا وعدہ کبھی نہیں کیا“، تو حقیقت نمایاں ہو جاتی ہے۔

اس ڈرامے میں خیالات کی پختگی اور روانی، عبارت کی سلاست، تخیل کی پرواز اور جدت طرازی کی خوبیاں بدرجہ اتم موجود ہیں۔ مصنف نے اس میں شاعری بھی کہیں کہیں استعمال کی ہے اور شاعری کے اصولوں کو باضابطہ طور پر کامیابی سے نبھایا ہے۔ مثلاً ہٹلر اور ایوا کی شادی جب ہو جاتی ہے تو دونوں گیت گاتے ہیں (۱۸) چونکہ یہ ڈراما اصل میں ایک ادبی ڈراما ہے اور اس میں اس قدر دلچسپی ہے کہ اس کو ایک بار پڑھنا شروع کر دو تو جی چاہتا ہے کہ اسے ختم ہی کر لیں مگر یہ سستی صاحب کی یہ کوشش بہت ہی قابلِ قدر ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ اگر کر بلا (نشی پریم چند) کے بعد کوئی اور اچھا ادبی ڈراما اردو ادب میں لکھا گیا ہے تو وہ ”ہٹلر“ ہی ہے جو ابھی تک نقادوں کی نظروں سے اوجھل ہی ہے۔

ریوتی سرن شرما

”اور بھی غم ہیں زمانے میں“ ریوتی سرن شرما کا مشہور ٹیلی ویژن سیریل ہے جو ۱۹۸۶ء میں ایلو والیہ بک ڈپنٹی دہلی کی وساطت سے کتابی صورت میں (288 صفحات) شائع ہوا ہے۔ سرن صاحب پیش لفظ میں ٹی وی ڈرامے کے بارے میں اس بات کا اظہار کرتے ہیں۔

”ٹیلی ویژن سیریل عموماً دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جس میں ناول کی طرح ایک کردار ایک خاندان کی کہانی ہوتی ہے اور قسط وار پلاٹ کھلتا اور آگے بڑھتا رہتا ہے دوسری طرح کے سیریل میں دو کردار بنیادی ہوتے ہیں اور ان کرداروں کی معرفت دوسرے افراد یا خاندان یا پورے معاشرے کی جھلکیاں پیش کی جاتی ہیں“۔ (۱۹)۔

ریوتی سرن شرما کے اس سیریل کا تعلق آخر الذکر قسم کے ٹی وی ڈراموں سے ہے۔ اس میں ہمارے پورے معاشرے کی حقیقی تصویر دکھائی گئی ہے۔ مصنف نے اس نگلی تصویر پر کہیں تنقید کی ہے کہیں حقیقت کو روشنی میں لانے کیلئے تحقیق بھی کی اور اپنی بات سماجی، مذہبی، قانونی یا پھر سماجی اصولوں کے تحت واضح کر لی ہے۔ وہ کہیں حالات کا بھرپور تجزیہ کرتے ہیں اور ان پر نکتہ چینی بھی کرتے ہیں مگر حقیقت کا دامن انکے ہاتھ سے نہیں چھوٹتا ہے۔ حقیقت وہ اس انداز میں بیان کرتے ہیں کہ مبالغہ آرائی کے قریب تر پہنچ جانے کے باوجود اس سے نہیں انکرتا ہے۔ ڈرامے میں پیش کئے گئے ہمارے سماجی واقعات ہمیں جگہ جگہ

چونکا دیتے ہیں اور ہمیں اس بات کا احساس دلاتے ہیں کہ موجودہ دور کا انسان اپنے مقصد کو حاصل کرنے کیلئے کیا کیا طریقے اپناتا ہے۔ دوسری طرف ایسے فارمولہ اپنانے والے زندگی کی دوڑ میں کیسے روندھے جاتے ہیں اور یہ زندگی انہیں کیسے پیچھے چھوڑ جاتی ہے۔ وہ اپنے ہی گھروں میں بیگانے کہلائے جاتے ہیں۔ ان کا تصور کیا ہے۔ انہیں اپنی قابلیت اور ایمانداری کی سزا کیوں ملتی ہے، وہ اگر سچی زندگی گزارنا چاہتے ہیں تو انہیں روکا وٹیں کیونکر حایل کی جاتی ہیں، اس کا علاج کیا ہے، اکثر لوگ ان حالات سے شکست کھا جاتے ہیں اور مٹھی بھر لوگ اپنا دامن پاک اور صاف رکھ کر اس عذاب میں بھی زندگی گزارتے ہیں۔!

غرضیکہ ان تمام حالات کا پردہ فاش کرنے کی ایک کامیاب کوشش ڈراما نگار نے کی ہے۔ زیر بحث سیریل ”اور بھی غم ہیں زمانے میں“ میں نریش (اس کا مرکزی کردار اور ہیرو) بی اے کر چکا ہے اور اسکی بہن نرملا ابھی کالج میں ہی پڑھ رہی ہے۔ نریش کے باپ کو معلوم ہے کہ آجکل نوکریاں آسانی سے نہیں ملتی ہیں۔ اسلئے وہ چاہتے ہیں کہ ان کا بیٹا اس چکر میں اپنا وقت ضائع کئے بغیر ان کے دوکان پر بیٹھے تاکہ اسکے کاروبار کی ترقی ہو جائے، مگر نریش بہت ہی حساس ہے، قابل ہے، حالانکہ وہ third grade میں پاس ہو گیا اور اُسے یہ بھی معلوم ہے کہ اسکے باپ کا دھندا صحیح نہیں ہے، اسلئے وہ چاہتا ہے کہ کہیں دوسری نوکری ہی ڈھونڈ لیں، جہاں وہ ایمانداری سے کام کرے گا۔ اس کا باپ زمانے کا پروردہ ہے، حالات سے پوری طرح واقف ہے اور بیٹے کے پلان اُسے کچھ اچھے نہیں لگتے ہیں، ان میں ذہنی ہم آہنگی نہیں ملتی ہے اور وہ بیٹے کی کمائی چاہتا ہے تو اس وجہ سے بیٹے کو مجبور کرتا ہے، اُسے ستانے لگتا ہے۔ ادھر بیٹا بھی ضد کرتا رہتا ہے اور وہ نوکری ڈھونڈنے کیلئے چلا جاتا ہے اسکی پہنچ کہاں تک ہے وہ اپنے دوست ستیش کے پاس جاتا ہے، ستیش کی اپنی ایک کہانی ہے اُس نے ایک امیر کی بد صورت لڑکی سے شادی کر لی ہے اور اسکے سُسر نے اسکو اپنی کمپنی کا director بنادیا ہے اور وہ نریش کو اس بات کا مشورہ دیتا ہے کہ ان کے چچا سر کی ایک لڑکی ہے، اُس سے شادی کر لو اور نوکری حاصل کر لو۔ نریش چونکہ بہت ہی خود دار ہوتا ہے وہ ایسا نہیں مانتا حالات کو بد نظر رکھ کر وہ اُڑتا ہے، ستیش کے ذریعے ملتا ہے اور فی الحال عارضی حیثیت سے ملازم ہو کر انکی کمپنی کیلئے کام شروع کر دیتا ہے، یہ ایک پرائیویٹ ادارہ ہوتا ہے ”بیورو آف پبلک اونیٹیں“ جو لوگوں کی پسندانہ مسائل اور ان کی رائے کا سروے کرتا ہے، مسٹر وائس بھی سوچتا ہے کہ لڑکا پھنس گیا پچھنچ یا کل انکی لڑکی سے شادی کرنے

کیلئے راضی ہو جائے گا اس لئے اُسے اسکا کام سوپ دیتا ہے۔ اس طرح نریش نوکری پانے کے بعد اپنا سروے شروع کرتا ہے جہاں پہلے وہ ایک سیٹھ کے پاس جاتا ہے انکے ساتھ ستیش بھی ہوتا ہے یہ سیٹھ سے انٹرویو کے دوران وہ اس کا سب بیان ٹیپ کرتے ہیں جس کا سیٹھ کو پہلے پتہ بھی نہیں تھا اس طرح سیٹھ یہ جاننے کے بعد شدید ذہنی عذاب میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ یہاں سے نکلنے کے بعد نریش ستیش کو اپنا گرو ماننا ہے۔ پھر اس سیریل کے بہت سے قسطوں میں نریش مختلف طبقے کے لوگوں کے پاس خود جاتا ہے اور ہمیں ان سے روشناس کراتا ہے۔ ہر قسط کا اپنا اپنا الگ الگ عنوان دیا گیا ہے جہاں زندگی کے اور ہمارے سماج کے بہت سے مسائل سامنے آتے ہیں۔ آخری قسط میں اس سروے کیلئے نریش کے میرے بھائی رمیش کو بھیجا جاتا ہے۔ جو بحسن خوبی یہ کام انجام دیتا ہے۔ رمیش جب گھر سے بھاگ کے آتا ہے تو نریش کی ماں اُسے کہتی ہے کہ رمیش کو اپنی جگہ دلوادو۔ پھر وہ اس کام کی ٹریگ نریش سے لیتا ہے۔ دراصل مصنف نے چاہا کہ اس کا کردار کچھ ضمنی نہ ہو البتہ پلاٹ میں اسکی حیثیت سائنڈ ہیرو کی رہے۔ اور رمیش نریش کی ہی طرح حالات کا مارا ہوا ہوتا ہے، یا ہم یہ بھی کہیں گے کہ موجودہ دور میں ایک نریش نہیں بلکہ ایک سے بڑھ کر ایک نریش ہے۔ مگر شرط یہ ہے کہ کوئی نڈر بنے۔ سامنے آئے اور حالات کا مقابلہ کرے۔ حج کو اپنی آنکھوں سے دیکھے اور ہمیں بھی بتائے کہ ہم کتنے پانی میں ہیں۔ نریش کا کردار اس سیریل میں سب سے اہم ہے۔ اسکو مرکزیت حاصل ہے وہ سروے کے دوران حالات کے مطابق ایک حد تک دخل بھی دیتا ہے کہیں خود پیچھے رہتا ہے مگر ہمیں یکسرہ کے ذریعے انہیں سب کچھ دکھایا جاتا ہے۔ وہ ان مسائل کے حل کی طرف یا تو اشارہ دیتا ہے یا ان پر تنقید بھی کرتا ہے۔ انکے ساتھ اسکے دوست ستیش کا بھی کردار ہے۔ وہ اس کا دوست ہے مگر ابن الوقت ہے۔ وہ حالات سے خوب فائدہ اٹھانے کی کوشش کرتا ہے اور کسی حد تک کامیاب بھی ہو جاتا ہے۔ یہ کردار مصنف نے شاید اسلئے تخلیق کیا ہے اور اس کو نریش کے متوازی رکھا ہے حالانکہ دونوں ایک ساتھ چلتے ہیں۔ خیالات بالکل ایک دوسرے سے مختلف ہیں مگر پھر بھی دونوں میں ٹکراؤ پیدا نہیں ہوتا ہے۔ یہ کردار بات کو واضح کرنے یا ناظرین کو مسئلے کی نوعیت سمجھانے کیلئے تخلیق کیا گیا ہے۔ نریش پہلے اکیلے ہوتا ہے بعد میں اس کا میرا بھائی رمیش اسکے ساتھ ملتا ہے مگر نریش کی عمر کے یا پھر اسکے دور کے اکثر لڑکے ستیش کے جیسے ہی ہوتے ہیں کچھ کامیاب ہو جاتے ہیں۔ یعنی کامیابی اسکے نزدیک بھی ہے، مگر نریش وہ طریقہ اپنانے کیلئے تیار نہیں ہوتا ہے، جسکی وجہ

سے ٹھوکریں کھاتا ہے یہاں ساری سوسائٹی تنیش کی ہے اور کہیں کہیں مٹھی بھر جماعت نریش سے بھی ملتی ہے۔ نریش کا مین فوکس اسکا اپنا گھر ہے جو ان سماجی بدعتوں سے خالی نہیں ہے، جس میں اسکا باپ آگے آگے ہے اور بھی بہت سے لوگ ان کے گھر آتے ہیں جو مختلف کرداروں کی صحت میں سوسائٹی کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ماں ماں ہوتی ہے جو نریش کے لئے کیا کیا خواب سجاتی ہے وہ لالچی نہیں ہے البتہ وہ بھی چاہتی ہے کہ نریش کی زندگی آباد ہو۔ یوں تو اس سیریل میں نریش اسکے دوستوں گھر والوں کے ساتھ ساتھ مختلف کردار سامنے آجاتے ہیں۔ یعنی ہر موڑ پر ایک نئی کہانی جنم لیتی ہے۔ یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ اس سیریل میں رتن ناتھ سرشار کے ناول فسانہ زاد کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے جس میں ”خوجی“ کا مرکزی کردار ہے اور وہ ایک جگہ سے دوسری جگہ گھومتا پھرتا رہتا ہے حالات کا جائزہ لیتا ہے۔ نریش کو خوجی کا پیروکار کہا جاسکتا ہے زیر تبصرہ سیریل کا دوسرا اہم کردار گومان کا ہے وہ سماج کے نچلے طبقے سے تعلق رکھتی ہے اور نریش کے گھر اکثر آیا کرتی رہتی ہے۔ یہ کردار یعنی مہترانی ہمیں عصمت چغتائی کے کردار (دو ہاتھ) مہترانی اور ملک راج آنند کے اچھوت کی یاد دلاتی ہے چونکہ جمعہ درنیاں ایسے طبقے کی عورتیں ہر گھر میں آیا جایا کرتی ہیں اور ہر گھر کا کوئی بھی بڑایا چھوٹا راز ان سے پوشیدہ نہیں ہوتا ہے۔ وہ ہمارے گھروں کی گندگی صاف کرتے ہیں مگر پھر بھی انہیں ستایا جاتا ہے ان کی کوئی قدر ہی نہیں کی جاتی ہے۔ یہی تعلیم ملک راج آنند نے دے دی، عصمت چغتائی نے دے دی اور سرن صاحب بھی گومان کے کردار کے ذریعے یہی پیغام پہنچاتے ہیں۔ سرن شرما کے مطابق ان کا کردار بڑا خوفناک ہے وہ کام کر کے زمانے کا سامنا کرتی ہے۔ دو غلے پن کا شکار نہیں وہ آزاد بے باک اور بے دھڑک ہے معاشی اعتبار سے خود کفیل بائیک کی زبان پر جھوٹی شرم و حیا کی بندش نہیں ہوتی ہے۔ ذرا مانگارنے گومان کی زبان پر خاص توجہ دے دی ہیں۔ وہ با محاورہ اور جاندار ٹھہر جان بولتی ہیں۔ بقول مصنف کے:

”اس سیریل کے ذریعے میں نے انسانی وراثت کے ایک بہت اہم حصہ کو بچانے کی کوشش کی ہے۔ میں نے گومان کی معرفت اُردو اور ہندی کے ان محاوروں کی دستاویزیت کی کوشش کی ہے جو نامونوس ہوتے جا رہے ہیں۔“۔۔۔۔۔ ص ۵

اس سلسلے میں انہوں نے اپنی والدہ سے کافی مدد لی ہے۔ ایک نئی تکنیک کے تحت اکثر و بیشتر قسطوں

گئے آخر میں نریش ناظرین سے سیدھے خطاب کرتا ہے۔ اس سے ناظرین کو ہیرو سے یگانگت کا احساس ہوتا ہے اور ایک رشتہ بھی پیدا ہوتا ہے دوسرا یہ ہے کہ جس اہم مسئلے کو یہاں مضمون بنایا گیا ہے۔ اس کا نچوڑ اور لمحہ فکر یہ بھی آخر میں پیش کیا جاتا ہے۔ مثلاً۔ ایک قسط کے آخر میں نریش کہتے ہیں۔

”حضرات و خواتین دیویوں اور سجنوں جھگڑے اچانک ہو جاتے ہیں لیکن دنگے نہیں، دنگے کرائے جاتے ہیں اور آج آپ کی ملاقات بھی ان ہاتھوں، جھکنڈوں اور لوگوں سے۔۔۔۔۔ جو دنگے کراتے ہیں۔“ (۲۰)۔

اس کے ساتھ کردار فریز ہوتے ہیں اور نیا قسط شروع ہوتا ہے۔

دلیپ سنگھ

”تصویر کا دوسرا رخ“ دلیپ سنگھ کا مزاحیہ اور طنزیہ ٹیلی ویژن سیریل ہے جو آملو والیہ بلڈ پو دہلی کی وساطت 224 صفحات پر مشتمل ۱۹۸۷ء میں کتابی صورت میں منظر عام پر آ گیا ہے۔ اس سے پہلے یہ سیریل 12 قسطوں میں ٹیلی کاسٹ بھی کیا گیا، اس کے علاوہ دلیپ سنگھ کے بے شمار ڈرامے ریڈیو اور ٹی وی کی وساطت سے عام لوگوں تک پہنچ چکے ہیں۔ وہ ہندی پنجابی اور انگریزی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی لکھتے ہیں۔

زیر بحث سیریل کے بارے میں دلیپ سنگھ خود پیش لفظ میں اعتراف کرتے ہیں:

”بنیادی خیال اس کا یہ ہے کہ تصویر کا ایک رخ وہ ہے جو ہم ٹیلی ویژن سکرین پر دیکھتے ہیں لیکن دوسرا رخ یہ ہے کہ دور درشن والے ٹی وی سے کبھی کبھی اس قسم کی باتیں کر جاتے ہیں جن پر بے اختیار ہنسی آتی ہے، خود درشکوں کی حالت یہ ہے کہ ٹی وی پر دیکھے گئے کئی پروگرامز کا جو مطلب نکالتے ہیں وہ بھی خاصہ مضحکہ خیز ہوتا ہے۔ میرا سیریل دور درشن کے اس طرح کے کچھ پروگرامز اور اس طرح سے درشکوں پر ہنسنے کی ایک کوشش ہے“ (۲۱)۔

روی اور اوشا اس سیریل کے دؤم مرکزی کردار ہیں جو دور درشن کے دؤم نمائندے ہوتے ہیں انہیں محکم دیا جاتا ہے کہ وہ ایک سروے کریں اور گھر گھر جا کر وہ رپورٹ لائیں جس سے ٹی وی والوں کو اس بات کا پتہ

چل سکے گا کہ جو سوچ کر وہ لوگوں کو پروگرام دکھاتے ہیں ان پروگراموں کا اثر ان پر مثبت ہوتا ہے یا منفی ہوتا ہے اسی لئے دونوں نمائندے نکلتے ہیں اور سب سے پہلے وہ ردی کے گھر پہنچ جاتے ہیں، جہاں اُن کی بیوی ان کے لئے دروازہ ہی نہیں کھولتی ہے اور وہ اوشا سے کہتی ہیں ”میرے بچی کہتے ہیں کہ جب تک وہ گھر واپس نہ آئیں، میں کسی کو اندر نہ آنے دوں“۔ (ص ۹) اس کے بعد وہ دوسرے کے گھر جاتے ہیں، جہاں پھول کی چوری ہو گئی تھی اور اُس کا الزام ان پر ہی لگ جاتا ہے، کیونکہ انہوں نے بیٹی وی پر گلدستہ بنانے کو کہا تھا۔ اس طرح وہ پہلی قسط میں بڑی مشکل سے اپنے آپ کو بچا لیتے ہیں اور واپس ٹی وی اسٹیشن پہنچ جاتے ہیں، مگر وہاں انہیں دھکے دے کر گیٹ سے باہر نکالا جاتا ہے۔ کیونکہ انہوں نے کوئی خاص میٹریل نہیں لایا ہے آخر کار جب وہ ڈور درشن کینڈا پہنچ جاتے ہیں، تو اُن کا کنٹرکٹ ہی ختم کر دیا جاتا ہے اور announcer اُن سے کہتی ہیں ”ڈور درشن کے کچھ پروگراموں اور ڈور درشن کے کچھ درشکوں پر ہنسنے کے لئے ہمارے لیکھک دلیپ سنگھ نے ایک ڈراما لکھا تھا، جس کے آپ ڈپاڑ تھے، ڈراما ختم ہونے کے ساتھ ہی آپ بھی ختم ہو گئے، کیونکہ ڈرامے کے باہر پارتی اپنی کوئی زندگی نہیں ہوتی“ (ص ۱۲) اس ڈرامے کے ہر قسط میں ردی اور اوشا کے ساتھ ساتھ اور مختلف نئے نئے کردار آ جاتے ہیں، البتہ ہر قسط ختم ہونے کے بعد announcer بار بار آتی رہتی ہیں۔

عاشیہ احمد

تاریخ گواہ ہے کہ بڑی بڑی تہذیبیں زمانے کی کرڈوں سے بدلتی رہتی ہیں۔ ۱۹۷۱ء روسی انقلاب کے بعد جب مزدور اور محنت کش کو اپنا حق ملنے لگا تو سرمایہ داری اور جاگیر داری کا خاتمہ ہو گیا اور اس طرح انٹرویو دینا پر پڑ گیا۔ جس میں ادب بھی آتا ہے اور ادب میں صنفِ ڈراما بھی پیش پیش رہا۔ عاشیہ احمد کا ڈراما ”دادی کی چارپائی“ لکھنؤ کی تہذیب خاص کر زوال شدہ جاگیر دارانہ یا نوابوں کی تہذیب کی کہانی پڑتی ہے، جس کو صنف نے ڈرامائی صورت میں پیش کیا ہے، حالانکہ اس میں فن ڈراما کے اصول و ضوابط بہت کم اپنائے گئے ہیں، نہ کہیں ابواب Acts کے نشانات ہیں اور نہ کہیں منظروں کے نشانات دکھائے گئے ہیں، البتہ ایک مسلسل کہانی کو ناول کی طرح بیان کیا گیا ہے، جس میں دادی اماں کے مکالموں سے کبھی خود کلامی میں اور کبھی فلش بیک میں لکھنؤ کے مختلف ادوار کی داستان سنائی جاتی ہے۔

اب بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ ساتھ لکھنؤ میں نوابوں کا دور زوال پزیر ہوا ہے، جس کے ذمہ دار وہ لوگ خود ہیں۔ اس کے باوجود بھی ان میں وہ آن بان فطری طور پر سما کر رہ گئی ہے۔ انہوں نے اب فاتحہ کشی کو اپنی عادتوں میں شامل تو کر لیا ہے، مگر پھر بھی وہ اپنے ڈیکورم کو ختم ہونے نہیں دیتے ہیں، خاص کر اس ڈرامے کا جو مرکزی کردار (دادی اماں) ہے، اُسے کسی کے سامنے جھکنا کبھی منظور نہیں ہوتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ وقت کے

تھیڑوں کے آگے یہ آن بان کب تک سات پردوں میں بند رہتی ہے۔ محلوں کی رانیاں پیٹ کی آگ بجھا
نے کی خاطر حویلوں سے نکل کر گلی کو چوں میں پھرنے لگیں۔ آخر کار وقت یہاں تک آپہنچا کہ ایک چاچا پانی
کے سوا ان کے پاس کچھ نہیں بچ سکا۔ سب کچھ نیلام ہو گیا ہے یہاں تک کہ وہ نوکری ڈھونڈنے کیلئے بھی در
در کی ٹھوکریں کھانیں لگیں۔ اس ڈرامے میں اندرونی تصادم ہے۔ جو آخر پر ختم ہو جاتا ہے اور خوشی خوشی اس کا
سودمند حل بھی نکل آتا ہے۔ ڈرامے میں عمل اور کہانی کی رفتار بہت ہی سست ہے البتہ مکالموں اور دیگر
تکنیکیوں کے ذریعے اس کہانی کو فنکارانہ طریقے سے آگے پیچھے لایا گیا ہے۔ دراصل یہ ایک مقصدی ڈراما ہے
اور مصنفہ اپنی بات کہنا چاہتی ہے۔ تو اس مسئلے کے پیش نظر انہوں نے مختلف کرداروں کے ذریعے اپنے
خیالات و نظریات بھرپور واضح کئے ہیں۔

اس ڈرامے میں چودہ سے زائد کردار ہیں لیکن سات کردار اہم تصور کئے جاتے ہیں۔ ڈرامے کا
مرکزی کردار ”دادی اماں“ ہی ہے جس کے گرد ساری کہانی گھومتی ہے۔ وہ نواب خاندان کی بڑی بہو ہے۔
انہوں نے زمانے کے ہزاروں رنگ بدلتے دیکھے ہیں۔ پھر بھی وہ اپنی آن بان کسی طرح قائم رکھنا چاہتی
ہے وہ ایک ایسے راز کو چھپانا چاہتی ہے جو حقیقت تھی لیکن وہ اسے ماننے سے انکار کرتی رہی۔ اب وقت نے
اور زندگی نے انہیں ایسے موڑ پر لا کر کھڑا کر دیا جہاں انہیں اپنی شکست ماننی ہی پڑتی ہے۔ ڈرامے کا آغاز بھی
انہی سے ہوتا ہے اور اختتام بھی ان کے مرنے پر ہوتا ہے۔ وہ مختلف ادوار کی گواہ ہیں۔ انہوں نے واجد علی شاہ
، انگریز اور آزاد ہندوستان کو بھی دیکھا تھا۔ وہ دن بھی دیکھے جب وہ کافی آسودہ حال تھے اور وہ دن بھی جب
وہ ایک ایک کوڑی کے لئے ترس رہے ہیں۔ مگر اپنی خود آری کو کسی بھی قیمت پر آنچ آنے نہیں دے دیا۔ اور
ہمیشہ عقل اور شعور سے کام لے لیا۔ لکن کا ہاتھ مہرن کے ہاتھ میں تھا مگر انہوں نے بڑی مستعدی دکھائی
۔ مہرن اس ڈرامے کی ہیروین ہے۔ وہ شروع سے ہی لکن کو چاہتی ہے اس کا مرقع مصنفہ نے ان لفظوں میں
کھینچا ہے۔

”مہرن ململ کا۔۔۔ ڈوپٹہ اور سفید چوڑی دار پیجامہ اور کالے رنگ کے کڑتے میں غضب کی حسین
لگ رہی ہے۔ لمبے بالوں کی چوٹی پیٹ پر ناگن کی طرح بل کھاتی رہتی ہے۔ خوبصورت آنکھیں پتلے پتلے
ہونٹ سانولا رنگ کسا کسا بدن تیکھے تیکھے نین نقش اس پردوں کو لہانے والی نظر ادا میں قیامت بنی

ڈھاتیں ہیں۔ کوئی بھی دل والا فدا ہو سکتا ہے۔ لڑکی کیا ہے قیامت ہے قیامت (۲۳)

حالانکہ پہلے لسن اس سے محبت نہیں کرتا ہے مگر اس کا حسن شباب اور اسکی وفاداری، نرم مزاجی انکساری دیکھ کر وہ اسکے دام محبت میں گرفتار ہو ہی جاتا ہے اسکی سب سے بڑی خصوصیت اسکے اخلاق برتاؤ اور خدمت گزاری ہے۔ بہو بیگم بھی شروع سے وفا شعار اور قناعت پسند، صبر آزما، محنت کش عورت ہے۔ یہ نواب گھر کی پہلی واحد ایسی عورت ہے جو محنت کر کے گھر چلاتی ہیں اور اسکا نباہ اچھن مرزا جیسے لفٹے سے ہوا مگر اپنے اخلاق، وفاداری، خلوص اور ایثار سے اسے صحیح راستے پر لگا دیتی ہے ہزاروں تکلیفیں جھیل کر اُن تک نہیں کرتی اس عمر میں بھی جس دن و جمال میں ایک دو شیزہ سے کم نہیں لگتی۔ لسن ڈرامے کا ہیرو بھی عجیب قسم کا لڑکا ہے۔ اسکی اچھی تربیت کے پیچھے اسکی نیک سیرت ماں کا ہاتھ ہے حالانکہ اسکا باپ لفنگا ہے خوش قسمتی سے وہ اسکے برعکس نکلا۔ شروع شروع میں اپنے خاندانی وقار کو مد نظر رکھ کر مہرن کا پیار ٹھکراتا ہے مگر مہرن کے حسن اور ایثار سے یہ سنگ دل بھی چور چور ہو جاتا ہے۔ اور حسن کے سامنے سجدہ کرتا ہے۔ آخر کار جب اسکا باپ اسے مہرن کے ساتھ شادی کیلئے منع کرتا ہے تو وہ کہتے ہیں ”مہرن کا اس میں کیا قصور ہے“۔ اچھن مرزا عیش کوش نوابوں کی ترجمانی کرتا ہے۔ اُسے اپنی ساری دولت چمبابائی و دیگر طوائفوں پر صرف کر دی ہے اور زندگی بھر عیش کیے۔ آخر کار اُسے عقل آئی مگر زمانہ کب کا گزر چکا تھا۔ غفور میاں ایک نمک حلال ایماندار ملازم ہے جسے ساری عمر اس گھر میں گذاری ہے اور وہ ہمیشہ خوش اسلوبی سے اپنے فرائض انجام دیتا ہے۔

کریمائو اگلے بھر کی خبر لانے والی ایک ایسی عورت ہے جو نہ جانے کہاں کہاں سے چنگاری لاتی ہے اور کتنے گھروں میں آگ لگا کر اپنا الوسیدھا کر لیتی ہے۔ انکی باتوں سے حسد رشک رقابت، عیب چینی اور مطلب پرستی ہمیشہ ٹپکتی رہتی ہے۔

الغرض مصنفہ نے اس ادبی ڈرامے میں ڈرامے کے روایتی اصولوں کو یکطرف چھوڑ کر زیادہ تر کردار نگاری پر اپنی توجہ صرف کی ہے اور اپنے موقلم سے ایک سے بڑھ کر ایک اچھے کردار تراشے ہیں جو کہ ایک خاص تہذیب کے ساتھ ساتھ انسانی نفسیات کی بھی خوب عکاسی اور ترجمانی کرتے ہیں۔

رشید انجم

موجودہ دور میں اردو کے ایڈوکیٹر ناول میں رشید انجم ایک اہم نام ہے، اسے علاوہ انہوں نے

کامیاب ایجنٹ اور ادبی ڈرامے لکھے۔ افسانوں، مضامین، ناولوں و دیگر نئی وی اسکونوں کے ساتھ ساتھ ”صلیب زندہ ہے“ ”فرعون“ اور ”فاصلوں میں نئی زندگی“ ان کے تین اہم ڈرامے بھی ہیں۔ فرعون انکا ادبی ڈراما 206 صفحات پر پھیلا ہوا ایک طویل تاریخی ڈراما ہے۔ مصنف نے فرعون کے تاریخی واقعہ کو ظالم اور مظلوم کی کشمکش کے طور پر بڑی فنی چابکدستی سے پیش کیا ہے اور اس طریقے سے پیش کیا ہے کہ کہیں بھی مذہب کے تقدس پر کسی قسم کی کوئی آنچ نہیں آئی ہے۔ سبھی مناظر میں ظلم و ستم کی داستان کو بیان کیا گیا ہے۔ پلاٹ اتنا چست بنایا گیا ہے کہ ہر منظر کا ہر کوئی واقعہ ڈرامے کو آگے بڑھانے میں مدد دیتا ہے اس ڈرامے کا ویلن بظاہر تو ہر فرعون ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ویلن مصریوں کے وہ عقائد ہیں جو فرعون مصر کو دیتا ”آمن رع“ کو۔ اتار مان کر ان کے اندر خدائی قوتوں کو تسلیم کرنے اور ان کو سجدہ کرنے کو سعادت سمجھتے ہیں۔ ان کے مقابلہ میں وہ عقائد ہیں جو فرعون کی خدائی کے منکر ہیں اور جنکے ایمان کی بنیاد خدائے واحد کی پرستش پر ہے۔ عقائد کی اس کشمکش نے بڑے دلچسپ موڑ لئے ہیں۔ فرعون کے بیٹے اوسیرس کا اپنی قوم کے عقائد سے بغاوت اس کشمکش کا ایک اہم روشن پہلو ہے لیکن فرعون کے خدائے ماننے والے اس حقیقت کو تسلیم کرنے کیلئے تیار نہیں ہوتے کہ اوسیرس کی ان عقائد سے بغاوت ایک نئے افق کی تابانی کو قبول کرنے کی وجہ سے ہے ان کے سکڑے سمنے ذہن اس کی بغاوت کا سبب عبرانی قوم کی ایک حسینہ ہنزہ کو قرار دیتے ہیں۔ وہ یہ گمان کرتے ہیں کہ اوسیرس ہنزہ کے دام محبت میں گرفتار ہے اور اس کیلئے وہ عزت دولت شان و شوکت اور یہاں تک کہ ملنے والے خدائی اختیار کو بھی قربان کر رہا ہے۔ اسکے برعکس وہ اس بات پر غور نہیں کرتے ہیں کہ اوسیرس ان رسم و رواج کو بھی قبول نہیں کرتا جو مصری قوم میں مقبول ہیں۔ مثلاً اپنی سگی بہن سے شادی کرنا اوسیرس بار بار فرعون سے حضرت موسیٰ کی قوم کو آزاد کرنے کی وکالت کرتا ہے مگر خدائی کے نشے میں غرق فرعون اس پر کبھی دھیان ہی نہیں دیتا چھوہ موسیٰ کی قوم میں پھیلی ہوئی اس نفرت سے لاعلم رہنا چاہتا ہے جو بغاوت اور سرکشی کو جنم دے رہی ہے اور جس کی نمائندگی موسیٰ کی قوم کا ایک نوجوان حارث کر رہا ہے۔ اس طرح مصری قوم کا ظلم و ستم نہ صرف مظلوم قوم کو ہی جھنجھوڑ رہا ہے بلکہ خود مصری قوم کے اندر بھی اس ظلم و ستم اور عقائد کے خلاف نفرت کے بیج بور رہا ہے اسی داخلی اور خارجی نفرت اور عقائد کی کشمکش سے ایک اچھا دلچسپ ڈراما پیدا ہوتا ہے۔

اکثر دیکھا گیا ہے کہ تاریخی ڈراموں میں افسانویت کے داخل ہو جانے کا ہمیشہ احتمال رہتا ہے۔ کیونکہ ایسے ڈراموں میں واقعات کا تسلسل ماضی سے جڑا ہوا ہوتا ہے اور اکثر ماضی کے واقعات سے تسلسل قائم کرنے میں ڈراما نگار افسانویت سے اپنا دامن نہیں بچا پاتا ہے جسکی زندہ مثال اردو ادب میں منشی پریم بہ ڈراما کر بلا ہے جہاں منشی جی نے واقعہ کر بلا میں چند بند کرداروں کو بھی پیش کیا ہے جسکا تاریخ سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ اسکے برعکس رشید انجم نے نہایت چابکدستی سے اس خطرہ سے اپنا دامن بچالیا ہے۔ زیر بحث ڈرامے کے کبھی واقعات و کردار اپنے دور سے اور تاریخ سے تعلق رکھتے ہیں اور اس طرح کہیں بھی اس ڈرامے کے موضوع کا احترام مجروح نہیں ہوتا ہے۔ موصوف مصنف نے فرعونؑی دور کے رسم و رواج، سماجی حالات و عقائد اور مصری قوم میں پھیلی ہوئی قبیح رسومات جیسے سگی بہن سے صرف اس لئے شادری کرنا تاکہ خون میں کسی قسم کی ملاوٹ نہ ہو، مقروض کی لاش کو بطور ضمانت رکھ لینا، بردہ فروش، جادو پر ایمان لانا وغیرہ کو اس خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ وہ ڈرامے کا اس طرح جزو بن گئی ہیں کہ اس سے ڈرامے کے پلاٹ کو آگے بڑھنے میں مدد ملی ہے۔ علاوہ ازیں تاریخی ڈرامے کی ایک ضرورت یہ بھی ہوتی ہے کہ اُس ماحول کو اس طریقے سے پیش کیا جائے تاکہ قاریں یا ناظرین خود کو اس دور میں سانس لیتا ہوا محسوس کرنے لگیں گے جس دور سے ڈرامے کا تعلق ہے۔ اس تناظر میں بھی دیکھا جائے گا تو ہمیں اس ڈرامے کے مطالعے سے ایسا ہی محسوس ہوتا ہے۔ رشید انجم بلاشبہ ایسا ماحول پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ یہاں ڈرامے میں دو متضاد ماحول ساتھ ساتھ سامنے آتے ہیں ایک طرف فرعون اور فرعون کی خدائی ہے، جہاں ہر طرف ظلم ہی ظلم ہو رہا ہے زیادتی اور غرور ہے تو دوسری طرف موسیٰؑ کی قوم کی مظلومیت ہے، لاچاری اور بے کسی ہے لیکن پھر بھی ایک خدا پر غیر متزلزل ایمان ہے۔ غرض کہ دونوں طرح کے ماحول کو مصنف نے بڑی خوش اسلوبی سے پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ یہ بات روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ ظلم و زیادتی، بے انصافی اور طاقت کوئی ناقابلِ تخیر قلعے نہیں ہوتے ہیں۔ اس ڈرامے میں ایک دن ظالم کی سنگین دیواروں میں شگاف پڑ جاتے ہیں اور فرعون کی تعمیر کردہ ان اونچے اونچے قلعوں میں بھی شگاف پڑ گئے۔ اگر موسیٰؑ ان قلعوں پر باہر سے حملہ آور ہوتے تو اندر سے خود فرعون کا بیٹا اوسیرس جو ولیعہد بھی ہے، اس مصنوعی خدائی کو مسمار کرنے پر تیار ہو جاتا ہے۔ غرضیکہ اوسیرس کا کردار اسلئے متاثر نہیں کرتا ہے کہ وہ ولیعہد اور ہونے والا فرعون ہے بلکہ اس لئے ہمیں

وہ متاثر کرتا ہے کہ وہ فرعون کی خدائی کا منکر و قبیح رسومات کا باغی اور مظالم کے خلاف سینہ سپر ہونے والا نوجوان ہے۔ اس کے کردار میں ایک عزم ہے۔ ارادہ بھی ہے اور انصاف سے محبت ہے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ وہ انسان اور انسانیت کا احترام کرتا ہے اور اس کی نظر مستقبل پر ہے۔ اسکی وسیع القمی اور دور بین نظریں وہ سب کچھ دیکھ رہی ہیں جن کو فرعون اور فرعون کی لشکر صرف نظر انداز کر رہا ہے ہنزہ کو وہ پسند ضرور کرتا ہے مگر اس کو حاصل کرنے کے لئے وہ طاقت پر بھروسہ نہیں کرتا بلکہ اسے ہنزہ کی پسند اور ناپسند پر چھوڑ دیتا ہے جو طاقت کے دور میں انسانیت کا ایک اعلامیہ ہے

اس ڈرامے کا ایک اور کردار موٹی کی قوم کا جو شیلا نوجوان حارث بھی ہمیں بہت متاثر کرتا ہے وہ اپنی قوم کی مظلومیت استحصال بے عزتی اور بیگار لینے کی خراف سینہ سپر ہوتا ہے۔ ہنزہ اس کی منگی تیرے مگر جب اس کو اس بات کا علم ہو جاتا ہے کہ اوسیرس بھی ہنزہ سے محبت کرتا ہے تو اس کے اندر رقابت کی آگ فطری طور پر بھڑک اُٹھتی ہے۔ وہ اوسیرس کی محبت کو ظالم کی مظلوم سے خوش خلقی کی خواہش سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ وہ اس کو ذاتی انا کا نہیں بلکہ قومی انا کا مسئلہ مانتا ہے اور یہ کوئی غیر نفسیاتی بات نہیں ہے۔ ایک قوم مسلسل ظلم و زیارتی کا شکار ہو اور غلامی کی زندگی بسر کر رہی ہو اس قوم کے نوجوان کا اس طرح سوچنا خالص نفسیاتی عمل ہے جسے فاضل مصنف نے نہایت مناسب اور موزوں طریقے سے پیش کیا ہے۔

اس ڈرامے میں چونکہ کرداروں کی بھرمار ہے۔ اس میں 60 سے زائد کردار ہیں۔ چند اہم کرداروں کے علاوہ کچھ اور اہم تاریخی کردار جیسے فرعون، ہامان اور قارون وغیرہ بھی اپنے کردار کا تاریخی لبادہ پہنے ہوئے سامنے آتے ہیں۔ فاضل مصنف نے یہاں بھی بڑی چابکدستی اور فنکارانہ صلاحیتوں کا استعمال کر کے ان کے تاریخی اور مشہور عالم کردار سے کوئی جھپیڑ چھاؤ نہ کر کے زیر تبصرہ ڈرامے کے تاریخی کردار کو برقرار رکھا ہے۔

فرعون کے مکالمے بھی پُر اثر ہیں اور اس ماحول سے مطابقت رکھتے ہیں جس ماحول کی عکاسی اس ڈرامے میں کی گئی ہے۔ منظر تیرہ میں آزاد نظم کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔ حالانکہ کم سے کم اس ڈرامے میں کورس بھی شامل ہونا چاہئے۔ ”بوڈھا“ چونکہ اس ڈرامے کا راوی ہے اگر اس کردار کے بدلے میں وہی

باتیں ”کورس، پابند نظموں یا پھر آزاد نظموں کے ذریعے کہلوائی گئی ہوتی تو اس سے ڈرامے کی تکنیک اور زیادہ مکمل بن پاتی۔ مگر فاضل مصنف نے ایسا نہیں کیا۔ جس سے اس ڈرامے پر کافی بُرا اثر پڑ گیا ہے۔ ”مقدمہ“ میں ابراہیم یوسف موسیٰ کے کردار کے حوالے سے رقمطراز ہیں:

”موسیٰ ڈرامے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں مگر کبھی اسٹیج پر نمودار نہیں ہوتے بلکہ فرعون کے درمیان میں ہماری ملاقات ان کے نمائندوں سے ہوتی ہے جو موسیٰ کی زبان بکھر صلاح کرتے نظر آتے ہیں۔ موسیٰ کو اسٹیج پر پیش نہ کر کے مذہب کا تقدس برقرار رکھا گیا ہے۔“ (۲۴)

فاضل نقاد نے شاید اس ڈرامے کا پہلا ہی منظر نہیں سمجھا ہے۔ پہلے منظر میں ”بوڈھا“ یا راوی موسیٰ کا تعارف ہمیں دیتے ہیں پھر منظر میں action جب شروع ہو جاتی ہے تو موسیٰ سب سے پہلے نمودار ہو کر ڈوڑکیوں (مغورا اور اسکی بہن) سے ملتے ہیں پھر حضرت رعوایلؑ سے بھی باضابطہ طور پر ملتے ہیں۔ البتہ انکی شادی، بیوی کے ہمراہ مصر کی جانب روانہ ہونا وغیرہ یہ سب کچھ ہمیں پس منظر کی آواز بتاتی ہے۔ اسکے بعد موسیٰ خدا سے باتیں بھی کرتے ہیں۔ پھر دوسرے منظر سے موسیٰ نمودار نہیں ہوتے، البتہ انکے مختلف نمائندے ان کا Mouth piece بنکر ڈرامے کے آخر تک اسکے رول کو آگے بڑھاتے رہتے ہیں۔ ہمیں موسیٰ کی محسوس نہیں ہو جاتی ہے۔ باقی رہا سوال مذہبی تقدس کا۔ اسکی یہاں کوئی بات ہی نہیں ہے کیونکہ یہ ایک طویل ادبی ڈراما ہے اسکو اسٹیج نہیں کیا جاسکتا ہے۔ انجم صاحب کی خامی یہ ہے کہ انہیں یا تو موسیٰ کو باضابطہ طور پر اختتام تک نمودار کرنا چاہئے تھا یا بالکل نہیں کرنا چاہئے تھا۔ اگر پہلے منظر میں کیا تو آگے دوسرے طریقوں کا ہمارا کیوں لے لیا۔ اس طرح ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہم اس ڈرامے میں ہیر و کس کو کہیں گے۔ اسکا ہیر و تو موسیٰ ہے مگر اویسیرس کا کردار پورے ڈرامے پر چھایا ہوا رہتا ہے۔ ڈرامے کے اختتام پر

اگر ”اپنی لوگ“ ہوتا یا پھر پس منظر میں بوڈھے کی ہی آواز آغاز کی طرح ہوتی جس میں ظالم کے خطرناک انجام پر تفصیلی روشنی ڈالی جاتی تو ڈراما اس سے بھی بہتر بن جاتا ہے۔ اسکے برعکس ڈراما نگار نے یہاں ”خدا کی آواز“ میں کہلایا کہ فرعون کیسے غرق آب ہو جاتا ہے؟“۔ یہ تو محض ہدایت کے طور پر کہا گیا ہے۔ اسے ہم خاتمہ یا اپنی لوگ نہیں کہہ سکتے ہیں!

آئندہ

آئندہ لہر کا ڈراما ”پتھوی کون“ ادارہ فکر جدید دریائے گنج نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲ کی وساطت سے ۱۹۹۴ء میں منظر عام پر آ گیا۔ اس ڈرامے میں نہ کہیں منظروں کے نشانات ہیں اور نہ ایکٹوں کے البتہ ڈرامے کو بارہ حصوں میں (نمبروں کے تحت) بانٹا گیا ہے اسکے علاوہ نہ اسٹیج کی ہدایات واضح ہیں اور نہ مصنف نے اس ڈرامے کے متعلق کوئی پیش لفظ یا ایسی کچھ سطرین رقم کی ہیں یوں ہی ڈراما شروع ہوتا ہے۔

”سدھیر اور نرملا یہ سن کر کھلکھلا کر ہنستے ہیں“

شوہر اچھا مجھے برتن دو میں دودھ لیکر آؤں۔ تم ڈراپتوں کیلئے ناشتہ تیار کر لو۔ (شکر مند سے پوچھا کر کے لوٹتا ہے اور چرن امرت لے کر آتا ہے۔ اتنے میں شکر کا بڑا لڑکا سریش بھی جاگ گیا ہوتا ہے)۔ (۲۵)

یہ ہمیں بہت بعد میں سمجھ آتا ہے کہ شکر اور شوہر آپس میں بھائی بھائی ہیں اور دونوں کے خیالات ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور معاشی اعتبار سے بھی دونوں یکساں فرق ہے۔ غریبیکہ مصنف نے یہاں ڈرامے کی ٹکدیک سے سخت انحراف کیا ہے اور یہ ڈراما ناول کے بھی قریب نہیں ہے بلکہ اس میں افسانے کی ٹکدیک کو برتنے کا طریقہ اختیار کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں جان بوجھ کر قاری کیلئے ٹکدیک کے ساتھ ساتھ موضوع کے اعتبار سے بھی الجھن پیدا کی گئی ہے۔ اسی

لئے اس ڈرامے کو باضابطہ طور پر اسٹیج نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اور چونکہ یہ ڈراما چھپ چکا ہے اسی لئے ہم اسے ادبی ڈرامے کے زمرے میں شامل کر سکتے ہیں حالانکہ اگر اس ڈرامے میں ترمیم کی جائے گی اور اس سے کچھ غیر ضروری چیزوں کو نکالا جائے تو اسکے اسٹیج ہونے کی بھی گنجائش ہے۔ یہ ڈراما کچھ زیادہ ضخیم بھی نہیں ہے۔ مصنف یہاں اپنے خیالات (جن کے ساتھ بہت کم اتفاق کرنے کی گنجائش ہے) قاری پر ٹھونسنے چاہتے ہیں۔ یہ خیالات وہ افسانے کے ذریعے بھی ٹھونس سکتے تھے بد قسمتی یہ ہے کہ انہوں نے صنفِ ڈراما کے فن کو اس پر قربان کیا ہے!

اس ڈرامے کا موضوع رشوت ایمانداری اور بے ایمانی ہے۔ مصنف پہلے سے سائنسین طرح کے نظریات رکھے ہیں۔ شکر ایک ایماندار پولیس افسر ہے۔ وہ رشوت لینے کے خلاف ہے مگر اس کا گھر تباہ ہو جاتا ہے کیونکہ خالی تنخواہ پر گھر کا گزارہ نہیں چلتا جس کی وجہ سے اس کی بیوی بچے اسے سخت ناراض ہوتے ہیں۔ اس کا دوسرا بھائی شوہر جو کہ ایک دفتر میں ملازم ہے اور خوب رشوت لیتا ہے۔ مگر رشوت لینے کے

بعد ایماندارى سے کام بھی خوب کرتا ہے۔ اس کا گھر خوش حال رہتا ہے۔ یہاں رام پال جیسے بہت سے بددیانت لوگ بھی ہیں، جو رشوت لینے کے باوجود بھی کام نہیں کرتے ہیں اور موقع ملنے پر مصنف کے خیالات کے مطابق اپنی بیوی کو بھی داؤ پر لگا سکتے ہیں۔

جو جیسے لوگ اپنی زندگی آرام سے گزارتے ہیں۔ انہیں لوگ ایماندار کہتے ہیں اور رشوت کے پیسوں سے وہ اپنے بیٹے سدھیر کی زندگی بنا سکے اور سدھیر کے ذاکر بننے کے بعد لوگ کہنے لگے۔

دوسرا: جیسا باپ ویسا بیٹا

تیسرا شخص: باپ بھی زندگی بھر لوگوں کی سیوا کرتا رہا اور بیٹا بھی ایسا ہی نکلا (۲۶)

آخر میں شو کی ٹانگ کٹ گئی، وہ پر اسچت کر گیا۔ اس کے برعکس ایماندار لوگوں کے بیٹے بگڑ گئے۔ غرضیکہ یہ سارے آئندہ لہر کے متضاد خیالات ہیں، جو انہوں نے اس ادبی ڈراما نما چیز میں پیش کئے ہیں، جن پر جگہ جگہ سوالیہ نشان لگ جاتا ہے اب اگر فنی اعتبار سے اس ڈرامے پر ایک نظر ڈالی جائے گی، تو یہ ڈراما ادبی ڈراما ہی سہی، مگر اسے اس حیثیت سے بھی ایک ناکام ڈراما قرار دیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ اس کا پلاٹ اس قدر بے ترتیب ہے کہ اس کی کوئی کڑی ہاتھ میں آئی نہیں سکتی ہے۔ مصنف کہاں سے بات شروع کرتے ہیں اور کہاں پر ختم کرتے اور بیچ میں کس قسم کا مواد انہوں نے اس ڈرامے میں بھر دیا ہے، وہ سارا اس ڈرامے کا مطالعہ کرنے کے بعد ہی نظر آ سکتا ہے۔ کردار تو اس ڈرامے کے چھوٹے بڑے بہت سارے ہیں، لیکن ان کا ارتقا نہیں ہو پاتا ہے۔ آپ ان مرکزی کرداروں میں کس کو اپنا محبوب کردار بنائیں گے۔ یہ مسئلہ بھی متنازعہ رہتا ہے۔ یہاں آپ کو غلط یا بدسرشت کردار کا ساتھ دینا ہوگا۔ ساتھ ہی بقول آئندہ لہر کے ”ٹانگ بھی توڑنی پڑے گی!“ کیا ایماندارى سے جینے کے بعد ہم اپنے بچوں کی زندگی نہیں سنوار سکتے ہیں۔ کیا ایک ہی گھر میں رہتے ہوئے دو بھائیوں کی سماجی اور معاشی حالت ایسی ہو سکتی ہے۔ کیا ایماندارى کے ٹکڑوں سے پلے ہوئے بچے اپنے والدین سے بیزار ہو سکتے ہیں؟ مصنف نے یہاں اس کوئی بچوں کے جنسی جذبات کو برا بیچنے کرنے کی بھی کوشش کی ہے، حالانکہ ایسے جذبات بے شک کالج کے سر پھرے لڑکوں کے ہوتے ہیں، مگر وہ ان کی عمر ہوتی ہے اور اس پر بہ آسانی قابو پایا جاسکتا ہے۔ مکالمے اگرچہ اس ڈرامے کے چھوٹے چھوٹے ہیں اور یہ اس ڈرامے کی ایک خصوصیت بھی ہے، مگر جو مکالمے یہاں کردار بولتے ہیں، ان پر مصنف سے پوچھا جاسکتا ہے کہ وہ اخلاق کس کو کہتے ہیں اور انسانی نفسیات کا تقاضا کیا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ مکالمہ:

ایک کمپنڈر اسپتال میں ایک نرس جس نے شادی نہیں کر لی تھی، کے سینے پر زور سے ہاتھ مارتا ہے، تو نرس جو کہ

مصنف کے مطابق بہت شریف ہوتی ہے اور ہریش (ایک اسکولی طالب علم) سے کہتی ہیں۔

ہریش: مگر تم نے اسے منع کیوں نہیں کیا؟

نس: ارے بھائی دنیا میں اپنا کچھ نہیں۔ اُس نے دل خوش کیا تو کرنے دو میرا کیا گیا۔

ہریش: تمہارا بھی جواب نہیں۔ (ص ۷۱)

اسی طرح ہریش اپنے باپ سے اسپتال میں خوب کہتا ہے۔

ہریش: پتائی آشنا (یعنی اسکی محبوبکی) کی شادی ہونے والی ہے۔ (ص ۷۱)

ابراہیم یوسف نے اپنے پیشہ ورانہ تبصرے (آجکل ستمبر ۱۹۹۵) میں اسے ایک کامیاب ڈراما قرار دے دیا ہے۔

خیران چھوٹی چھوٹی کیوں کے باوجود تہہ کا یہ ڈراما عصری زندگی کے بہت سارے کھر درے حالات و واقعات کی خوب ترجمانی کر رہا ہے۔ جن سے ہمیں مصنف کے گہرے سماجی شعور کا پتہ چلتا ہے۔ چونکہ آئندہ صاحب اپنے فکشن میں بھی معاصر دور میں ہو رہے جراثیم اور انسان کے اندر چھپے ہوئے درندہ خصائل سے پیدا شدہ صورتحال کو ہی زیادہ تر موضوع بناتے ہیں اور اپنے ڈراموں میں بھی وہ ان ہی مسائل پر قلم چلاتے ہیں جو انہیں ایک انفرادیت قائم کرنے میں مدد و معاون ثابت ہوا۔

ادبی ڈراموں یا چھپنے والے ڈراموں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ڈراما اولاً و اصلاً کھیلنے کیلئے لکھا جاتا ہے، نہ کہ کتابی صورت میں شائع کرانے کیلئے۔ اب جبکہ ہمارے پاس اس وقت ڈرامے دیگر اصنافِ ادب کی طرح کتابی صورت میں بھی کافی تعداد میں موجود ہیں کیونکہ اسٹیج کی کبابی اور ریڈیوئی وی اور فلموں کی بھرمار کے بعد سے ہر ڈراما کو اسٹیج کرنا ممکن بھی نہیں ہو سکتا ہے۔ اور ہر ڈراما لکھنے والے مصنفوں کی تعداد زیادہ ہے۔ اس لئے میرے خیال میں ڈراما چاہے اسٹیج ہو یا کتابی صورت میں چھپا ہو ہو۔ کسی بھی طرح قارئین، محققین و ناقدین تک پہنچا، کتب خانوں میں محفوظ رہا، اسے ہر صورت میں غنیمت سمجھنا چاہیے۔ ہم یہاں بیٹھ کر شیکسپیر، ملو، شا، نیگور وغیرہ کے ڈراموں کے بارے میں سوچ بھی نہیں سکتے تھے۔ اگر وہ کتابی صورت میں ہم تک نہ پہنچ پاتے۔ دوسری بات یہ بھی ہے کہ ڈراما اسٹیج پر دیکھ کر ہم اصل ڈراما نہیں دیکھتے ہیں، جو مصنف کے ذہن میں ہوتا ہے، بلکہ اسکی دوسری صورت ہم دیکھتے ہیں، کیونکہ یہاں مصنف اور ناظرین کے بیچ میں ہدایت کا آتا ہے۔ Shakespeare کا اٹھلویا لیا گو کیسا ہو سکتا ہے، یہ ہم کتاب پڑھ کر ہی سوچ سکتے ہیں۔ تھیٹر میں ہم خود دیکھتے ہیں، اس میں ہدایت کار کا بڑا اہم دخل ہوتا رہتا ہے۔ اس لئے ڈراما شیکسپیر یا کسی اور مصنف کا ہوتے ہوئے بھی ہدایت کار کی گرفت میں ضرور رہتا ہے۔ اسی لئے کینڈی نے کیا خوب لکھا ہے۔

ماخذ و حواشی باب چہارم (اُردو کے ادبی ڈرامے 1947ء کے بعد)

12. -----ایضاً----- ص 178
ملاحظہ کیجئے۔

13. ملاحظہ کیجئے۔ جان ہار۔ قدسیہ زیدی۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی۔

14. ملاحظہ کیجئے۔ اسلامی ڈرامے۔ با۔ ط۔ سلیم صدیقی۔ مکتبہ اردو لکھنؤ۔

15. ملاحظہ کیجئے۔ ثقافت کی تلاش۔ نسیم حجازی۔ بھوشن بکڈ پوڈی۔

16. ملاحظہ کیجئے۔ نواب صاحب۔ ڈاکٹر ریاض الحسن۔ مکتبہ شاہرہ اردو بازار دہلی ۱۹۶۸ء

17. ملاحظہ کیجئے۔ مکالمہ غالب (خطوط غالب کے آئینے میں) سید مرتضیٰ حسین بلگرامی بک سنٹر ڈگری روڈ علی گڑھ ۱۹۷۰ء

18. ہٹلر۔ سودیش کمار ہستی۔ لاجپت رائے اینڈ سنز اردو بازار دہلی ۱۹۷۶ء۔ ص 160

19. اردو بھی ختم ہیں زمانے میں۔ ریوتی سرن شرما۔ ایلووالیہ بک ڈیسٹریبیوٹر دہلی ۱۹۸۶ء ص 3

20. -----ایضاً----- ص 50

21. تصویر کا دوسرا رخ۔ دلیپ سنگھ۔ آلووالیہ بکڈ پوڈی دہلی۔ ۱۹۸۷ء۔ ص 5

22. -----ایضاً----- ص 222

23. دادی کی چار پائی۔ عاشرہ احمد۔ ادارہ فکر جدید نئی دہلی ۱۹۹۱ء۔ ص 20

24. فرعون۔ رشید انجم۔ کاشانہ اسلام پور بھوپال ایم پی ۱۹۹۲ء۔ ص 12

25. تپسوی کون۔ آئندہ ہر۔ ادارہ فکر جدید۔ دریا گنج نئی دہلی ۱۹۹۶ء۔ ص 3

26. -----ایضاً----- ص ۷۸-۷۹

27. Literature An introduction to fiction poetry, and Drama
compact edition X.J. Kennedy Harper Collins College
publishers . wesleyan University 1995 P. 884

باب پنجم

اُردو منظوم ڈراما، اوپیرا

اور ڈانس ڈراما

۱۹۴۷ء کے بعد

عام طور پر جسے منظوم ڈراما کہا جاتا ہے، اس ڈرامے کی کئی قسمیں ہیں۔ ایک وہ ڈراما، جس کے سب مکالمے منظوم ہوں، دوسرا ادبیہ، جس میں ہر کردار اپنے پارٹ کو تحت اللفظ نہیں، بلکہ ساز سنگیت سے سچے ہوئے ڈراموں کی طرح پیش کرتا ہے اور تیسرا ڈانس ڈراما ہے، اس میں بھی سب مکالمے منظوم ہوتے ہیں، فرق صرف اتنا ہی ہے کہ ڈانس ڈراما لکھتے وقت مصنف رقص کے زاویہ نگاہ سے سوچتا ہے اور پھر اسٹیج پر مکالمے رقص کر کے ہی پیش کئے جاتے ہیں اور رقص یہاں خود نہیں گاتا یا خود نہیں بولتا ہے، بلکہ پس منظر سے گائے گانوں اور ادا کئے گئے مکالموں پر رقص کرتا ہے۔ خبر یہ ایک وسیع موضوع ہے، جس پر یہاں تفصیلاً روشنی ڈالنے کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔ اس لئے اب ان تینوں قسموں کے ڈراموں پر الگ الگ مختصر بات کی جائے گی اور اردو میں اس صنف سے تعلق رکھنے والے چند منتخب ڈراموں پر روشنی ڈالی جائے گی۔

(حصہ الف) منظوم ڈراما

انگریزی میں جو Verse Drama یا Dramatic Poetry کہلاتا ہے، اسے اردو میں عام طور پر منظوم ڈراما ہی کہا جاتا ہے۔ ڈراما ایک معروضی فن ہے اور اس میں حقیقت کے پرتوں کی حقیقت کی طرح پیش کرنے کے امکانات دیگر فنون لطیفہ کے مقابلہ میں بہت زیادہ ہیں۔ یہاں ڈراما نگار اپنے ذاتی خیالات کا اظہار براہ راست نہیں کر سکتا ہے، البتہ وہ ایسا کرنے کیلئے کرداروں کا سہارا لیتا ہے اور ہر کوئی کردار ایکشن کے ساتھ ساتھ مکالمہ بھی بولتا ہے اور عام طور پر مکالمے نثر میں ہوتے ہیں، مگر کبھی کبھار ڈراما نگار اپنے کرداروں کے مکالمے نثر کے بجائے نظم میں بھی لکھتا ہے اور اسی کو ہم منظوم ڈراما کہتے ہیں۔ منظوم ڈراموں پر کافی اعتراضات بھی کئے جاتے ہیں۔ اس

ضمن میں ڈاکٹر مقبال حسن لکھتے ہیں۔

”منظوم ڈراما کے خلاف سب سے بڑی دلیل یہ ہو سکتی ہے کہ روزمرہ کی بول چال میں ہم نثر کا استعمال کرتے ہیں اس لئے اگر اسٹیج پر کردار نظم یا مقفی عبارت میں باتیں کرتے ہوئے پیش کئے جائیں گے تو حقیقت کے پرتو کو حقیقت کی طرح پیش کرنے کیلئے جو ظلم ڈراما نگار نے باندھا ہے وہ بالکل ٹوٹ جائیگا۔“ (۱)

اس کے برعکس مارلو، کڈ، پیل، ٹیکپنر اور مولیر نے کچھ منظوم ڈرامے لکھ کر اسے ایک الگ صنف کا درجہ دلوایا ہے، پھر عرصہ تک یورپ میں منظوم ڈراما کی طرف کم توجہ ہوئی۔ وکٹورین شاعروں Robert Browning وغیرہ نے Dramatic Monologue کو بڑھا دیا۔ امریکی شاعروں جیسے Randall Jarrell, ezra Pound, Robinson, Robert edwin Arlington Frost اور Sylvia plath کی وجہ سے ڈرامائی مولو لاگ نے زیادہ ہی مقبولیت حاصل کر لی تھی۔ (۲) مگر منظوم ڈراما کو اُس وقت عروج حاصل پہلج ایلٹ نے اس صنف کی طرف توجہ دیکر اپنا شاہکار ڈراما Murder in the Cathedral (گرجامیں قتل) لکھا۔ اُس نے اپنے ایک مضمون Poetry and Drama میں اس بات کی وکالت بھی کی ہے اور لکھا۔

”----- شاعری جہاں نثر کے مقابلے میں، اظہارِ بیان اور ہیئت کا پہرہ بٹھا دیتی ہے ----- وہاں وہ غیر شعوری طور پر بے حدودے حساب قوتوں کو بھی جگا دیتی ہے۔۔۔۔۔ اسی وجہ سے میرا خیال ہے کہ جس بھرپور طمانیت کی ہم تھیرتے توقع رکھتے ہیں وہ مکمل اور بھرپور طمانیت صرف ڈرامائی شاعری ہی عطا کر سکتی ہے (۳)۔

ہندوستان کا ایک ناقد پروفیسر کراچی منثور اور منظوم ڈرامے کا فرق ان لفظوں میں بیان کرتے ہیں:

”نثری ڈرامے میں زندگی کی محض نقالی کی جاتی ہے اور بس بڑھا چڑھا کر بیان کرنے کی کیفیت منظوم ڈرامے کے ساتھ مخصوص ہے۔“ (۴)۔

خیر یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ آرٹ کا زیادہ مقصد حقائق کی عکاسی کرنا ہے۔ اس معیاری رو سے ڈرامے اور نثری ڈرامے کے درمیان یہ صرف ہتھایا جاسکتا ہے کہ منظوم ڈراما عمیق ترین حقائق کی عکاسی کرتا

ہے اور نثری ڈراما صرف ظاہری رکھ رکھاؤ کی۔ منظوم ڈراما حقائق کے بیرونی خول کو درخود اعتنا نہیں سمجھتا، اُس کی نگاہ مغزیر رہتی ہے اور اسی پوری کیفیت کو ایسی عمدہ تشبیہ اور استعارے کی زبان میں ادا کیا جاتا ہے کہ دیکھنے والا جبلی طور پر یہی محسوس کرتا ہے کہ صرف اندرونی واردات ہی کو ہو، ہو پیش نہیں کیا گیا بلکہ اس کے ساتھ خارجی اور مانوس علامات کا بھی خیال رکھا گیا ہے۔ یہی وہ اسنچ ہے، جہاں شاعر کے الفاظ کو بحرا یک خاص شکل میں ڈھال کر جذبات کو انگیز کرنے میں مدد دیتی ہے اور اپنے مسلسل اُتار چڑھاؤ سے دلوں کی دھڑکن میں برابر اضافہ کرتی رہتی ہے اور اس طرح شعور آسانی سے حقائق کا مشاہدہ کرتا ہے۔

اب جبکہ ہم اردو میں منظوم ڈراما کی بات کریں گے تو یہاں یہ بات درج کی جائے گی کہ واحد علی شاہ کے رقص و سرور اور عیش و نشاط کے دور میں سوانگ، ریس، ٹونگی اہل لکھنؤ کے پسندیدہ تفریحی مشاغل تھے اور ان ہی مشغلوں سے اہل لکھنؤ کو منظوم داستانوں کو اسنچ پر تمثیل کی صورت میں پیش کرنے کا خیال پیدا ہوا۔

اردو کا پہلا منظوم ڈراما امانت کے اندر سجا کو ہی قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ اردو منظوم ڈراموں کی ساری ادبی و فنی تمثیل اندر سجا سے ہی ماخوذ ہے یعنی کہ اردو منظوم ڈراموں کی اکثر روایات اندر سجا کی روایتوں پر ہی قائم کی گئی ہے۔ اندر سجا کے بعد چراغ سے چراغ جلتے رہے اور اس روشنی میں اردو منظوم ڈراموں کا کارواں آگے بڑھتا رہا۔ یہاں تک کہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ آغا حشر کاشمیری کے ڈراموں سے پہلے جتنے بھی منظوم ڈرامے لکھے گئے۔ ان پر اندر سجا کا تقلیدی رنگ نمایاں نظر آتا ہے اور ان کے بیشتر قصے مثنویوں سے اخذ کئے گئے ہیں۔ اس دور میں حشر کے ساتھ ساتھ رونق کے منظوم ڈرامے قابل ذکر ہیں۔ اردو منظوم ڈرامے میں مرقع ایلمنوں (مرزا ہادی رسوا) کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔ اس ڈرامے کی فنی خامیوں کو ایک طرف چھوڑ کر اس میں اردو شاعری کی تمام مروجہ و متعلقہ بحروں کا استعمال کیا گیا ہے۔ ان کے ساتھ ہی اردو منظوم ڈراما نگاری میں سید اسماعیل، امیر الدین، سید میر عباس، بزرگ لاہوری، ظریف بیتاب دہلوی۔ احسن لکھنوی، جناب محمد عبداللہ، قمر الدین قمر (داغ حسرت) اور احمد علی شوق (قاسم وزہرہ) وغیرہ نے بھی 1947ء تک اپنا لوہا منوالیا تھا (۵)۔

اب یہاں 1947ء کے بعد لکھے گئے اردو کے چند اہم منظوم ڈراموں پر روشنی ڈالی جائے گی۔ (۶)۔

سلام مچھلی شہری

اردو ادیب رائ نگاری کے ساتھ سلام مچھلی شہری کے بہت سے یکا بی ڈرامے اور منظوم ڈرامے بھی شائع ہوئے ہیں۔ جن میں شکستہ، عالم تمام حلقہ، دام خیال ہے، چاند کا زخم، جواب، سلاخیں اور بادل، میرے خواب لوٹا دو، ادبی تراشہ، چاند کی واپسی اور انارکلی بے حد مقبول ہوئے۔ اس کے منظوم ڈرامے انارکلی کا ایک حصہ ہمایوں لاہور مارچ ۱۹۵۴ء کے شمارے میں چھپ گیا اور بقیہ حصہ اسی میگزین کے دوسرے شمارے جلد 65 شمار 3 (1954ء) میں چھپ گیا ہے۔ فصیح احمد اس کے بارے میں لکھتے ہیں:-

”اسے (انارکلی) با آسانی اسٹیج نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اول تو اسے رد الویگ اسٹیج کی ضرورت پڑے گی۔ دوسرے مکالمہ منظوم ہے، جو ادبی لحاظ سے قابل ستائش صحیح، مگر عملی زاویے سے مضحکہ خیز نظر آئے گا۔ تیسرے مناسب موقع مکمل کی وضاحت وقت طلب ثابت ہوگی۔“ (۷)

سلام مچھلی شہری زیادہ تر ریڈیو کیلئے لکھتے تھے اور زیر نظر منظوم ڈراما ”انارکلی“ بھی انہوں نے اسی تکنیک پر لکھا ہے، جس کا اصل پلاٹ سید امتیاز علی تاج کے ادبی ڈرامے ”انارکلی“ سے ہی ماخوذ ہے۔ منظوم ڈرامے یا شاعری کے اعتبار سے یہ ایک عمدہ ڈراما ہے، جس میں ہر کردار اپنا اپنا جذبہ رکھتا ہے، چونکہ انسانی جذبات نثر سے زیادہ شاعری میں ہی دکھائے جاسکتے ہیں۔ اسی لئے دلارام کی سازش اور رقابت ان لفظوں میں سلام مچھلی شہری نے پیش کی ہے۔

دیکھ میں شے کچھ اس طرح سجاتی ہوں یہاں

تو یہ مینائے چپکے سے کھڑی رکھنا وہاں

جشنِ نوروز میں اک آگ برس جائے گی۔

اور ناگن کسی دوشیزہ کو ڈس جائے گی (۸)

اس طرح انارکلی کے مرنے کے بعد ثریا لاجپت سے سلیم سے کہتی ہے۔

شاہزادے! مری آپا مجھے واپس لا دو

مغلیہ دور کے ہوا تنے بڑے شہزادے
کیسے مانوں میری آپا کو نہیں لاسکے
بھیک دے دوسری آپا مجھے واپس لا دو (۹)

ساغر نظامی

مہاکوی کالی داس کے ڈرامے شکنتا کے ترجمے کے ساتھ ساتھ ساغر نظامی کا منظوم ڈراما ”انارکلی“ بھی کافی مقبول ہوا ہے۔ انہوں نے اس کا پلاٹ سید امتیاز علی تاج کے مشہور ڈرامے ”انارکلی“ سے ہی لے لیا ہے۔ وہ اس کے دیباچے میں کئی باتوں کا انکشاف خود کرتے ہیں۔

”منظوم ڈرامے کے حیثیت سے انارکلی اجمتہادی درجہ رکھتا ہے اور مخصوص قوت کا مالک ہے۔ اور اراق اللہی اور پہلا و پانچواں ایکٹ دیکھئے، جتنی بحریں ہیں، جذبے کی بنیاد پر واضح کی گئی ہیں۔۔۔۔۔ ان میں جانی پہچانی بحریں بھی ہیں، انجان بھی، آزاد نظم کے سانچے بھی ہیں اور نظم معزی کے نمونے بھی۔“ (۱۰)

ساغر نظامی کا یہ ڈراما آٹھ ایکٹوں پر مشتمل ہے اور آخری ایکٹ دھوڑوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ بیشتر کہانی فلتش بیک میں دہرائی جاتی ہے۔ چونکہ ساغر نظامی خود جمال پرست تھے، یہاں بھی انہوں نے ایسی ہی حسین فضا تخلیق کی ہے، جس کا اندازہ ان تعارفی جملوں سے بھی لگایا جاسکتا ہے۔

”۔۔۔ ایک ہلکے مہکتے ہوئے دھند لکے کا سماں ہے، رنگ رنگ پھول کھلے ہوئے ہیں۔ سرو و صنوبر کی قطاریں ہیں، آبشار جاری ہیں، ہلکی ہلکی موسیقی فضا سے پھوٹ رہی ہے۔“ (۱۱)

انارکلی کے باقی تمام کرداروں کے ساتھ ساتھ یہاں بھی دلآرام کا کردار بہت ہی جاندار ہے۔ ساغر نظامی نے اس کردار کو ایک دیپ کے روپ میں پیش کیا، جس طرح امتیاز علی تاج نے دلآرام کا کردار پیش کیا ہے۔ ساغر نظامی کے اس منظوم ڈرامے میں کہیں کہیں فارسی الفاظ اور تراکیب کا بے جا استعمال ہمیں گراں محسوس ہوتا ہے۔ مصنف نے یہاں بحریں بدل بدل کر مصرعے ترتیب دیئے ہیں۔ جس سے قدم قدم پر زبان کی ناہمواری پیدا ہو گئی ہے۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے ساغر نظامی کے ”انارکلی“ کے بارے میں لکھا ہے۔

”ساغر نے ایک روایتی کہانی کی تعمیر نو میں ڈرامائی جذب و اثر اور فکری اہمیت کے اعتبار سے کیا کیا تبدیلیاں کی ہیں۔ یہ تمثیل دونوں حیثیتوں سے فنی اجتہاد کا درجہ رکھتی ہے۔۔۔ اس میں ساغر نے اپنی قادر الکلامی سے وہ شدت intensification پیدا کر دی ہے، جو منظوم تمثیل کا جواز ہے۔“ (۱۲)

جعفر طاہر

جعفر طاہر نے واقعہ کر بلا کی منظوم ڈرامائی تمثیل پیش کی۔ جعفر طاہر کا لکھا ہوا ایک منظوم ڈراما معجزہ فن (پگمیلیاں اور گلگائیاں) کے عنوان سے ادبی دنیا (لاہور) کے مئی ۱۹۶۳ء کے شمارے میں منظر عام پر آ گیا ہے۔ یہ ڈراما منظوم ہی صحیح مگر ایک مکمل ڈراما ہے، جو کہ تین ایکٹوں پر مشتمل ہے۔ پہلے ایکٹ میں تین منظر اور دوسرے ایکٹ میں دو ہی مناظر ہیں، جس میں جگہ جگہ وقفے وقفے ظاہر کئے گئے ہیں۔

جعفر طاہر نے اس ڈرامے کا پلاٹ قدیم یونانی اساطیر سے لے لیا ہے، البتہ موصوف نے اپنے موضوع پر اس طریقے سے بات کی ہے، کہ ہم عصر حاضر میں بھی فن کی اہمیت و افادیت صحیح معنوں میں سمجھ سکتے ہیں۔ اسکے علاوہ اس ڈرامے کے ذریعے حقیقی فن کار کے مسائل و مشکلات اور اسکے ماحول کا حال بھی معلوم ہوتا ہے۔ یہاں ضمنی بات بھی واضح رہے کہ پگمیلیاں کے عنوان سے جارج برنارڈشا نے بھی ایک ڈراما لکھا ہے۔ جسکے ساتھ جعفر طاہر کا موازنہ کرنا میرا یہاں مقصود نہیں ہے۔ خیر جعفر طاہر اس ڈرامے کے ”پس منظر“ میں لکھتے ہیں:

”پگمیلیاں یونان کی اساطیر و صنمیات کا وہ خود نگر۔ جسور و غیور فنکار ہے، جس کی ضربت تیشہ، جس کا دل خار اتر اتر اور جس کا معجزہ فن انسان کے شرف و فضیلت پر حرف آخر ہے۔ ہماری ادبیات میں اس کا نام کوہ کن ہو یا فرہاد ہو یا صرف مزدور، وہ ایک ابدی اور ازلی کردار ہے۔۔۔۔ وہ (پگمیلیاں) ایک ایسے پیکر مرمر میں کی محبت میں گرفتار ہو گیا، جسے خود اس کے اپنے ہاتھوں نے تراشا تھا۔“ (۱۳)

یہ ڈراما موجودہ دور میں ہر خطے، ملک یا عالمی سطح پر کسی بھی فن یا علم و ادب کے مسائل کی خوب عکاسی کرتا ہے۔ اس میں ہم بحیثیت فن کار یا ادیب اپنی تصویر بھرپور دیکھتے ہیں۔ اس ڈرامے کا زمانہ قبل از مسیح علیہ السلام ہے اور مقام اتھنز ہونے کے باوجود بھی اس ڈرامے کے صحیح مطالعے کے دوران کبھی یہ محسوس ہی نہیں ہوتا ہے کہ ہم فن کے متعلق کچھ قدیم داستان پڑھ رہے ہیں کیونکہ اس میں ہمارا اپنا مشرقی ماحول جگہ جگہ چھایا ہوا نظر آتا ہے۔ ملاحظہ فرمائیے جب بہت سے فنکار نفسیر کی دعوت پر جمع ہوتے ہیں، تو وہاں کیا ہوتا ہے۔

نصیر:

صاحبو! آپ سے ہے اتنی گزارش میری
ایک مدت سے رہی ہے یہی خواہش میری
کوئی تنظیم، کوئی ایسا ادارہ بن جائے
کوئی بھی صاحب فن گھٹ کے نہ مرنے پائے

ماشاء اللہ

ایک فنکار:

واللہ

دوسرا فنکار:

مرحبا

تیسرا فنکار:

واہ کیا بات کہی ہے صاحب (۱۴)

چوتھا فنکار:

(۱ ایکٹ ۲۔ منظر)

اس ڈرامے کے کرداروں میں اتھینز کا ایک امیر نصیرس ہیردگمیلیاں، اسکا دوست ایک نوجوان
شاعر اگستیر، پگمیلیاں کی بیوی مرینا، اس کا تراشا ہوا ایک پیکر (جو زندہ بھی ہو جاتا ہے) گلانیٹا، نصیرس کا غلام
میموس پگمیلیاں کے ہنرمند غلام سیروس، نصیرس جیس، الی سس کی علاوہ اتھینز کے بہت سارے کاروباری
لوگ، مجسمہ ساز اور غلام، نوکر اور دیگر سازندے وغیرہ ہیں۔ نصیرس اپنے ایک غلام میموس کو پگمیلیاں کے پاس
بھیجتا ہے مگر پگمیلیاں اپنی خوداری کی سبب نہیں بکتا ہے۔ دوسرے منظر میں پگمیلیاں اور اسکا عزیز دوست
شاعر اگستیر کی گفتگو سے فن اور ادب کے مختلف گوشے سامنے آتے ہیں۔ پھر نصیرس خود پگمیلیاں کے پاس آتا
ہے۔ یہاں وہ سخت بٹ دھرمی دکھاتا ہے، تیسرے منظر میں پگمیلیاں اور اسکی بیوی مرینا کی اچھی اور پر
لطف نوک جھونک دکھائی گئی ہے جس میں پہلے بیوی کا پارہ چڑھا ہوا ہوتا ہے پھر پگمیلیاں کی نرم روی اور خوش
مزاجی سے وہ موم ہو جاتی ہے۔

مجھے بھی گھربار سے ہے الفت

پگمیلیاں:

مجھے بھی بیوی سے ہے محبت

مرینا:

میں ایسے جھانے میں آنے والی نہیں ہوں یہ بات صاف سنو
طلاق دے دو یا گھربساؤ جو رکار ہو وہ جُن (۱۵)

دوسرے ایکٹ میں پہلے پگمیلیاں اور اسکے دوست کی اندرونی کشمکش ہے اور پھر نصیرس کے ہاں سارے فنکار جمع ہوتے ہیں وہاں وہ نصیرس کی خوشہ چینی تو کرتے ہیں پھر بھی پگمیلیاں کی فنکاری کا انہیں اعتراف ہوتا ہے۔ اور وہ اسکی غیر موجودگی کو سخت محسوس کرتے ہیں۔ یہاں فنکاروں کی آپسی رقابت بھی خوب دکھائی گئی ہے۔

تیسرے ایکٹ میں پگمیلیاں اپنے ہاتھوں سے تراشتے ہوئے مجسمے سے خطاب کرتا ہے اور ڈیوی کے حضور میں دعائیں مانگتا ہے۔ اس طرح وہ پیکرسنگ زندہ ہو جاتا ہے یہی ”گلائیٹا“ ہے۔ جس پر وہ فریفتہ ہے اور اسی سے بعد میں وہ شادی بھی کرتا ہے۔ ”گلائیٹا“ بھی بولنے لگتی ہے۔ یہاں ان کے مکالموں میں پہلے پہل ایک معصوم عورت بولتی ہے۔ وہ اپنی پہچان مانگتی ہے۔ تب پگمیلیاں کا دوست شاعر اگستراے اسکی پہچان اور اس دنیا کی جانکاری دیتا ہے۔ اس طرح سبھی لوگ جن میں نصیرس بھی پیش پیش ہوتے ہیں پگمیلیاں اور گلائیٹا کو دیکھنے آجاتے ہیں۔ یہی اسکو اپنے فن کا اعجاز ملتا ہے۔

جعفر طاہر کا یہ ڈراما اردو میں منظوم ڈرامے کی ایک قابلِ قدر مثال پیش کرتا ہے جس کا subject matter بھی قدرے مختلف ہے اور اس میں مختلف شعری اصناف کو برتا گیا ہے۔ کہیں کہیں مکالمے مثنوی کے ردیف قافیائی نظام میں لکھے گئے ہیں۔ مگر اس ڈرامے میں (خاص کر شاعر اگستراے کے مکالمے) مسلسل غزلوں کا خاص استعمال کیا گیا ہے ڈرامے میں یا اسکی شاعری میں کسی خاص قسم کا ابہام نہیں ہے بلکہ اسے یہ آسانی روانی کے ساتھ پڑھا جاسکتا ہے اور ساتھ ہی حسن و خوبی کے ساتھ اسٹیج بھی کیا جاسکتا ہے۔

حمایت علی شاعر

حمایت علی شاعر کی منظوم تمثیل ”شکست کی آواز“ فنونِ لاہور میں شائع ہوئی۔ اس میں صرف ایک ہی کردار ایسے نمونہ ہے ”پروفیسر“۔ اسکے مخاطب کوئی گوشت پوست کر دار نہیں ہوتا ہے بلکہ راوی کی ایک آواز ہے اور ساتھ ہی بیچ بیچ میں مختلف لوگوں کی آوازیں بھی آتی ہیں جو پروفیسر کی آواز کے ساتھ ختم ہو جاتی ہیں۔ یہ تمثیل منظر عام پر بھی آگئی پھر اصل میں اسے ہم ریڈیائی ڈراما یا موزیو لاگ کہیں گے۔ اسٹیج پر اسکو پیش نہیں کیا جاسکتا ہے کیونکہ اس کا موضوع قدرے سنجیدہ ہے۔

حمایت علی شاعر نے اس میں زیادہ تر آزاد نظموں کے ذریعے اپنے تفکرات کا بیان کیا ہے۔ ڈرامے کے آغاز میں ہی پروفیسر الجھن میں ہوتا ہے۔ اسکے اندر جذبات و خیالات کا تصادم ہوتا ہے۔ دراصل زیادہ حساس یا پڑھا لکھا ہونا بھی زندگی کیلئے عذاب شدید ہے۔ وہ کرنا کی میں جتنا ہو کر کہتا ہے۔

پروفیسر: -----

اے خدا، اے میرے معبود

کوئی راہ فراغ

جس قدر سوچتا جاتا ہوں

الچھتا ہے دماغ

مرے دل میں تھے کیا کیا ارمان

کیسے کیسے نہ خیالات کا ٹھور تھا دماغ ----- (۱۶)

تب اسے آواز آتی ہے یہ آواز کیا ہوتی ہے:

آواز: تم تو اپنے ہی خیالوں میں یہاں رہتے ہو

اک نظر مجھ کو ذرا غور سے دیکھو تو سہی

کیا میں آئینہ تمہارا نہیں۔

پروفیسر: ہاں۔ ہو تو سہی

آواز: میں وہی ہوں، جسے تم مار چکے ہو اے دوست

آج یہ بازی بھی تم ہار چکے ہو اے دوست (۱۷)

خیر اس پروفیسر کو اپنی راہ سے کوئی واپس نہیں لاسکتا ہے، کیونکہ انہوں نے طویل مسافت جو طے کی ہے، وہ ساری دنیا کو جانتا ہے۔ اُسے اسکو سدھارنے کی لاکھ کوشش کی تھی مگر اسکی آواز، اسکی نصیحت اسکا علم سنگ دلوں کو نہیں پگھلا سکا۔ وہ بھی اپنے اصولوں پر سختی سے کار بند ہے۔ جسکے نتیجے میں وہ خود کشی کرتا ہے۔

یہی اسکی ”شکست کی آواز“ ہے۔

عبدالعزیز خالد

عبدالعزیز خالد کی منظوم تمثیل ”نشاطِ رفتہ“ کے عنوان سے ادبی دنیا (لاہور) کے خاص نمبر میں شائع ہوئی۔ اس تمثیل کا پلاٹ انہوں نے قرآن اور بائبل سے لے لیا ہے۔ جو کہ حضرت نوحؑ سے متعلق ہے۔ یہ ڈراما تین حصوں میں ہے جس کیلئے انہوں نے پہلا پردہ، دوسرا پردہ اور تیسرا پردہ کا لفظ استعمال کیا ہے۔

خالد نے اس ڈرامے کو شروع سے آخر تک معرِ انظم میں بیان کیا ہے۔ پہلے حصے میں صرف دو ہی کردار سامنے آجاتے ہیں، وہ ہے ضلہ اور عدہ، پھر دوسرے حصے میں انوش کنعان پہلے اور آخری حصے میں نوحؑ اور سام بھی آتے ہیں۔ تیسرے حصے میں کنعان کے ساتھ ساتھ ضلہ، رحیل، عزازیل، رافیل اور رحیل بھی آجاتے ہیں۔

آخر میں ایک آواز بھی آتی ہے جو اللہ تعالیٰ کے وجود کا پیغام دیکر کہتی ہے۔

آواز:- گھڑی ہے غضب، لہجہ لحظ ہے آفت

ہے تیری شان تو جل جلالہ یارب!

خدائے پاک سراپا تو رحمت و رافت

لگا لے شہد چٹانوں سے، تیل پتھر سے

ہیں تیرے ہاتھ میں امامِ نانو کے

کہاں اماں ملے تیرے گناہ گاروں کو

تو پائیدار کرے لڑکھڑاتے گھٹنوں کو

بُرے سہی مگر آخر تو ہیں تیرے بندے (۱۸)

اس کے ساتھ پانی کے بڑھتے ہوئے شور اور کنعان کی آواز کے ساتھ ہی ڈرامے کا اختتام ہوتا ہے۔ جس میں اس زندگی کا فلسفہ سامنے آجاتا ہے۔

مہدی نظمی

”چارہ ساز عالم“ میں مہدی نظمی نے ڈراما ناؤ چیزیں شامل کئے ہیں۔

ابن آدم اور ابن مریم۔ دونوں کا موضوع ایک ہی ہے مگر دونوں کو الگ الگ فارم میں تخلیق کیا گیا ہے۔ ابن آدم ڈراما کی صورت میں یسوع کے متعلق ایک فحش ہے۔ جسے اگرچہ اسٹیج پر نہیں دکھایا جاسکتا البتہ اس کو ریڈیائی روپ میں اچھی طریقے سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ اور ابن آدم کا موضوع حضرت عیسیٰ کی تعلیمات اور ان کے تئیں منظوم خراج عقیدت ہے جسے ایک طویل نظم کی صورت میں قلم بند کیا گیا ہے۔ دونوں ڈراموں کا پس منظر بائبل کا مطالعہ ہے۔ یا ہم انہیں بائبل کا مختصر ترین خلاصہ بھی کہیں گے۔

ابن آدم جو آل انڈیا ریڈیو سے نشر بھی ہو چکا ہے۔ یہ ڈراما ملیس کے دنیا میں آنے سے شروع ہوتا ہے اور یسوع کی صلیب پر ختم ہوتا ہے۔ کرداروں میں ملیس، دنیا، مریم، جبریل، روح القدس، یوحنا، کانفا، یہودا، بطرس اور یسوع ہے۔ ڈرامے میں شروع سے آخر تک جگہ جگہ کرداروں کے اندرونی اور بیرونی ٹکراؤ ہے۔ جبریل جب مریم کے پاس آتے ہیں۔ تب حضرت مریم یوں مخاطب ہوتی ہیں:

”مریم: نہ نہ نہ تم میرے قریب نہ آؤ۔۔۔۔۔ میرے پاس نہ آؤ۔۔۔۔۔ تم کون ہو۔۔۔۔۔ میں یہاں اکیلی ہوں۔۔۔۔۔ تم کون ہو۔۔۔۔۔ کیوں آرہے ہو میرے پاس۔۔۔ کیا کام ہے تمہارا (سکیاں لیتے ہوئے) تم کون ہو تم کون ہو، میں خدا کی باندی ہوں۔“ (۱۹)

یہ ڈراما نثری نظم میں ہے البتہ یسوع کے مکالمے نظم میں ہیں۔ ہر جگہ وزن اور موسیقی کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ اس ڈرامے کی اصل فضا موسیقی سے ہی پیدا کی جاسکتی ہے۔ مصنف نے جگہ جگہ محرک الفاظ نئے پیرائے میں شاعرانہ ڈھنگ سے استعمال کئے ہیں۔

ساجدہ زیدی

”سرحد کوئی نہیں“ ساجدہ زیدی کے تین ڈراموں کا مجموعہ ہے جنکی نوعیت فنی تکنیکی اور موضوعاتی اعتبار سے ایک دوسرے سے قدرے مختلف ہے۔ اب اگر ان تینوں ڈراموں میں کوئی قدیم کہ ہے تو وہ یہ ہے کہ انکی کہانی مرد و عورت کے رشتے کے مختلف پہلوؤں کے ارد گرد گھومتی ہے اور مصنف

فلسفیانہ اور نفسیاتی انداز میں پیش کیا ہے یہ تینوں ڈرامے طبع زاد ہیں اور یہاں یورپی تکنیک سے براہ راست استفادہ کیا گیا ہے۔

”سرحد کوئی نہیں“ چار ایکٹوں پر مشتمل ایک منظوم ڈراما ہے جس میں دو ہی کردار ہیں زہرا اور گوتم۔ یہ ایک مرد اور عورت کے رشتے کی داستان پر مبنی ہے جس میں انکی محبت، عشق، ہجر اور وصال کو دکھایا گیا ہے۔ ڈرامے میں دو کردار یعنی زہرا اور گوتم رو برو آزاد نظم میں گفتگو کرتے ہیں باس طرح اسکا پلاٹ آگے بڑھتا ہے اور نئے نئے مسائل جنم لیتے ہیں یا انکے سامنے آ جاتے ہیں۔ مختلف ایکٹوں میں وقت بھی بدلتا رہتا ہے۔ انہیں ذہنی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں اور مختلف کیفیتوں کا تخلیقی اظہار مصنف نے کیا ہے جس سے یہاں وجودیت کا فلسفہ بھی جنم لیتا ہے۔ جیسے کہ سید محمد مہدی نے اسے ”ایک وجودی المیہ“ کہا ہے (۲۰)

اس مجموعے میں سید محمد مہدی کا ایک طویل مضمون ”سرحد کوئی نہیں۔ ایک وجودی المیہ“ کے عنوان سے شامل کیا گیا ہے۔ چونکہ یہ ڈراما چار ایکٹوں پر مشتمل ہے جسکے پہلے ایکٹ میں دو اجنبی (یعنی زہرا اور گوتم) ایک دوسرے کے قریب آ جاتے ہیں اور اس قرب سے لطف اندوز ہو جاتے ہیں۔ ملاحظہ ہو یہ مکالمے:

گوتم: مری ہی نظریں تو ہیں تمہارا لباس جاںم

تم اپنے لرزاں حسین پیکر پہ

ڈھانپ لینے دو آرزوئے نظر کی چادر

زہرا: (مکمل خود سپردگی کا عالم)۔۔۔۔۔

مرا یہ سارا وجود لے لو

کہ میرا دامن تو تم نے سوزِ یقین سے

اس طرح بھر دیا ہے۔۔۔۔۔

مجھے تمنائے وصل سے بڑھ کے

اور کوئی طلب نہیں ہے۔۔۔۔۔ (۲۱)

دوسرے ایکٹ میں الگ الگ تنہائی میں وہ ایک دوسرے کے تصور اور آتش فراق کی کیفیت میں

بتلا ہیں۔ تیسرے ایکٹ میں سوا سال گزر جانے کے بعد دونوں پھر مل جاتے ہیں۔ اور زہرا ہمہ تن آرزو ہے، مگر گوتم اندیشہ ہائے دور دراز میں مبتلا ہوا ہے اور وہ اپنا دامن چھڑا کے اسے تشنہ کام چھوڑ جاتا ہے۔ اسکے بعد ڈھائی برس گزر جانے کے بعد چوتھے ایکٹ میں وہ دونوں پھر ملتے ہیں۔ اس وقت عورت کے جذبات میں سکون اور ٹھہراؤ آچکا ہے اور وہ مرد سے کہتی ہے کہ وہ وقت گزر چکا ہے، جب وہ تمناے وصل سے سرشار تھی۔

زہرا: خدائے برتر تجھے معلوم ہے کہ میں نے

اس آگ کو جسم و جان و حرف و ہنر بھی نذر کر دئے تھے

تجھی کو پھر ان بسیط تنہائیوں کا شاہد بننا ہی ہوں

وہ شعلہ آرزو جو مل بجھ گیا

اُسی کی یہ راہ ہے

جس کو اپنے ماتھے پہ مثل افشاں سجا رہی ہوں۔ (۲۲)

اب اگر اسٹیج کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے گا تو اس منظوم ڈرامے میں واقعات و حادثات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ صرف دو افراد کے مابین آزاد نظم میں سنجیدہ گفتگو ہوتی ہے۔ اسٹیج پر اس کا دہرانا بھی مشکل کام ہے اور عام ناظرین کی سمجھ سے یہ باہر ہی ہے۔ اس میں نئے نئے کردار نہیں آتے ہیں۔ اس اعتبار سے اس کا اسٹیج ہونا بہت ہی دشوار ہے، اسلئے اسے پڑھنے کی چیز ہی سمجھنا چاہیے یا زیادہ سے زیادہ سُنے کی۔

رفتہ سروش

رفتہ سروش کا منظوم ڈراما ”خواب اور تعبیر خواب“ پہلے اردو سروس سے پیش کیا گیا اور پھر ۱۹۹۹ء میں ڈیہائی سائز کے ۲۸ صفحات پر مشتمل نورنگ کتاب گھر کی وساطت سے شائع بھی ہوا۔

مصنف نے اس صدی کے پورے سیاسی منظر نامے کو نہایت ہی کامیابی کے ساتھ ایک منظوم اسٹیج ڈرامے کی شکل دے کر پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ ”خواب اور تعبیر خواب“ کا بنیادی کردار ”انسان“ اپنا تعارف ان لفظوں میں پیش کرتا ہے۔

میں ایک انسان ایک صدی ہوں۔

گزر تے لمحوں کو میں نے اور اقیقہ بن پر اس طرح لکھا ہے۔

کہ ایک اک لفظ سانحہ ہے

کہ ایک اک لفظ تجربہ ہے

مرے لہو میں ہے آگ روشن

مرے نفس کے یہ زیرِ بم انقلابات کے امین ہیں

اس صدی کے شروع میں اقبال نے اپنا مشہور ترانہ لکھا ہے۔

سارے جہاں سے اچھا ہندوستان ہمارا۔ (۲۳)

پھر اقبال کے اس ترانے کو بھارت کے دیگر قوم پرست شاعروں کے کلام سے ہم آہنگ کر کے مصنف نے اس منظوم ڈرامے میں ہندوستان کی چند اہم زبانوں کا متحدہ نغمہ ترتیب دے دیا ہے۔ جس میں ٹیگور، نذر اللہ اسلام اور مٹھیلی شرن کا ذکر خاص کیا گیا ہے۔

زیر تبصرہ ڈرامے میں بتدریج آزادی کی منزلیں پیش کئی گئی ہیں۔ تقسیم بنگال، بدیسی مال کا بائیکاٹ، ہندو مسلمانوں کے الگ الگ ووٹ، کلکتہ سے انگریزوں کی دار الحکومت کا دہلی منتقل ہونا، انگریزی مظالم، فرقہ وارانہ فسادات، جلیانوالا باغ کا قتل عام، تقسیم و دیگر واقعات اس ڈرامے میں نہایت پُر انداز میں پیش کئے گئے ہیں۔

آزادی کا جشن منانا ہوا، ہجوم ناچتا گاتا ایک دروازے سے باہر چلا جاتا ہے، دوسرے دروازے سے کچھ مصیبت زدہ لوگ، بچے، بوڑھے، عورتیں پھٹے حال اپنا اپنا سامان گٹھریوں میں باندھے اور سر پر لادے داخل ہو جاتے ہیں۔

بلا خط ہو یہ منظر:

ایک عورت: ہمارے جل گئے گھر، کیسی آئی آزادی

بچاتے پھرتے ہیں سر، کیسی آئی آزادی

ایک بوڑھا: ہماری صدیوں کی میراث چھین گئی ہے۔

کہاں رہیں گے یہ بچے نہیں ہے کچھ بھی طے

ایک نوجوان: چلی ہے، لیل، مگر لاشیں ڈھوکے لاتی ہے

ادھر سے آدمی بیٹھے تو لاش جاتی ہے۔ (۲۴)

ایسے مناظر پیش کرنے کے بعد رنعت سروش نے عوام کے جذبات کا اظہار بھی ٹھوس ڈھنگ سے

کیا ہے۔ جس میں وہ اپنی سرزمین اور آبائی وطن سے محبت کر کے ترک وطن کرنے کیلئے تیار نہیں ہو جاتے

نہیں۔ وطن پرستی سے بھرپور جذبات کے علاوہ اس ڈرامے کی شعری زبان بھی قابلِ تعریف ہے۔

آزادی کے بعد تعمیری سرگرمیوں کا ذکر کرتے وقت ”انسان“ جو اس ڈرامے میں مورخ کا کردار

پیش کر رہا ہے، دکھ بھرے انداز میں یوں بیان کرتا ہے۔

”جو مری آنکھوں نے دیکھا کاش کہہ سکتا وہ سب

جتنے گاندھی تھے سیاست میں انہیں مارا گیا۔

بیسویں صدی کا اختتام گویا اس بوڑھے کی آخری سانس ہے اور یہ کہہ کر دواغ لیتا ہے۔

میں تو بوڑھا ہوا چلا ہوں نوجوانوں کو سلام

بلکہ کو آگے بڑھانا اصل میں ہے ان کا کام

اسکے بعد نئی صدی کے نمائندے بن کر نوجوانوں کے قافلے ہنستے گاتے اسٹیج پر آتے ہیں اور ان

کے اس ولولہ انگیز نغمے کے ساتھ مہڈرا مآختم ہو جاتا ہے۔

ہم جوانانِ وطن ہم نوجوانِ وطن

ہے دلوں میں اب ہمارے زندگی کا بانگ

ہم بنائیں گے نئی تصویر ہندوستان کی

ہم لکھیں گے اک نئی تقدیر ہندوستان کی

لعنت فرقہ پرستی کو مٹانا ہے ہمیں

پست ہیں صدیوں سے جوان کو اٹھانا ہے ہمیں

ہم ہیں ناقوس و ازاں کی عظمتوں کے پاسدار

جب ملیں گے سب گلے آئے گا تب دل کو قرار (۲۵)

الغرض ”خواب اور تعبیر خواب“ ہندوستان کی عظمت، آزادی کی جدوجہد اور آزادی کے بعد کے حقائق کو پیش کرنے والی ایک داستان ہے۔

رنعت سروش کے ڈراما مجموعے ”شعور آگبی“ کے دوسرے حصے کا یہلا منظوم یکبابی ڈراما ہے ”گھر کی جنت“۔ یہ ایک ہلکا سا سماجی اور معاشرتی ڈراما ہے۔ خالد (جو کہ ایک شاعر اور لیکچرار ہوتا ہے) کی بیوی صبیحہ، خالد گل شبو کے بہاؤ میں آکر اپنے نیک سیرت شوہر پر شک کرتی ہے اور اس سے بدظن ہو جاتی ہے۔ پھر ڈرامائی انداز میں خالد اس کا شک دور کرتا ہے۔

”شعلہ افسردہ“ منظوم ریڈیائی ڈراما ہے۔ نجمہ اور شاعر اس کے دو ہی کردار ہیں۔ نجمہ کی محبت نا کام ہو گئی ہے بلکہ ایک اور شخص اپنا دل نذر کرنا چاہتا ہے مگر نجمہ اسے بطور محبوب قبول نہیں کرنا چاہتی بلکہ اس کے خلوص اور دوستی کی قدر کرتی ہے۔ اس ڈرامے کا موضوع بڑا خوبصورت اور نفسیاتی ہے یعنی کہ عورت کے دل میں (جب دوسرا مرد اس سے اظہار محبت کرتا ہے) جذبات کی کوئی نئی لہر نہیں دوڑ سکتی ہے۔

”اس دیوار کے سائے میں“ کا موضوع سنجیدہ اور کشمکش حیات کا تناظر پیش کرتا ہے۔ افتخار ایک ستم رسیدہ اپنے خاندان سے ٹوٹا ہوا فرد ہے جس کا دل غم دوراں اور درد تہائی سے لبریز ہے۔ آخر کار پھر وہ اپنے گھر کی ٹھنڈی چھاؤں میں آ جاتا ہے۔ اس ڈرامے میں بڑی خوبصورتی سے فلش بیک کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ ہیتی تجربات کے باوجود اس میں ایک تسلسل ہے ایک ہم آہنگی ہے ایسے چھوٹے چھوٹے مکالمے جذبات و احساس سے بھرپور ڈرامے میں جان ڈال دیتے ہیں۔

”شعلہ آگبی“ یکبابی منظوم ڈراما ہے۔ وقت، آدمی، دوپہر اور شام اس کے کردار ہیں۔ صبح دوپہر اور شام پر محیط ہوتا ہے۔ یہاں وقت کے کردار کے ساتھ دوپہر اور شام کے علاحدہ علاحدہ کردار قابل غور ہیں۔ کیا وقت میں دوپہر اور شام شامل نہیں؟ یہاں بھی مجرد کردار Abstract character تخلیق کئے گئے ہیں۔ اس روئے زمین پر آدمی کو صبح دوپہر اور شام یعنی حسن کے مظاہر متاثر نہیں کرتے اس کے

دل کی بے چینی کو اور بڑھا دیتے ہیں۔

ڈراما ”عروج آدم“ میں راکٹ فضا اور چاند ستارے سب تمثیلی کردار ہیں ان کے موضوع ہندوستان کی سائنسی ترقی اور اس ترقی کی بنا پر راکٹ کی ایجاد اور فضا کی تسخیر یہ ڈراما ”یورن گنگا“ کے نام منسوب ہے یہ ڈراما شعری حسن سے مزین ہے۔

عروج آدم، نئی صبح اور آزادی کے پروانے ان سب کے کردار مجرد ہیں جن میں زندگی کے حقیقی مسائل پیش کئے گئے ہیں۔ ان میں ہستی تجربے کرنے کی بھی کوشش کی گئی ہے۔

عروج آدم یورن گنگا کی خلائی مہم پر لکھا گیا ڈراما ہے اسے پروڈیوس کرتے وقت خلائی اور آسمانی زندگی کے کرداروں کو پیش کرنے کیلئے مخصوص تاثرات سے کام لینا پڑا ہوگا۔ ”نئی صبح“ کے کردار وقت رات، انسان شیطان اور صبح ہیں۔ اس ڈرامے میں مصنف کی قادر الکلامی کھل کر سامنے آ جاتی ہے۔

ڈراما ”نئی صبح“ امن عالم کے موضوع پر لکھا گیا ہے۔ اس میں شیطان تخریب اور جنگ و جدل کی علامت ہے۔ انسان کی عظمت تعمیر اور امن کے اس ڈرامے میں آزاد نظم تکنیک کو برتا گیا ہے اور اس میں مکالمے بہت پر زور ہیں۔

”آزادی کے پروانے“ رفعت سرودش کے مجموعے ”شعور آگہی“ کا آخری منظوم ریڈیائی فیچر ہے۔ اس کا موضوع جدوجہد آزادی ہے اور خاص طور پر ۱۹۴۲ کی انقلابی تحریک ”ہندوستان چھوڑ دو“ ہے۔ یہ فیچر پر زور مکالموں اور انقلابی نغموں سے بھرا ہوا ہے۔ ڈرامے کا اختتام اس کو رس پر ہوتا ہے:

ہم بھارت ماں کے بیٹے ہیں۔ ہم اپنے وطن کے دیوانے

ہم اک گلشن کے پنچھی ہیں ہم ایک شمع کے پروانے

ہم نے آزادی کا پرچم اس شان سے اب لہرایا ہے

جمہور کی قوت جاگی ہے شاہی کو پسینہ آیا ہے۔

ہم اس کو سبق سکھائیں گے آئے گا جو کوئی لکرانے

ہم بھارت ماں کے بیٹے ہیں، ہم اپنے وطن کے دیوانے (۲۶)

اُردو کی منظوم ڈراما نگاری میں رفعت سروش ایک منفرد مقام رکھتے ہیں۔ پہلا منظوم ڈراما انہوں نے ”ہندوستان شادمانی کے دروازے پر“ ۱۹۴۷ء میں لکھا تھا اور خود ہی اس کو پروڈیوس بھی کیا۔ اسکے بعد ریڈیو ملازمت کی وجہ سے کئی موقعے ایسے آئے کہ انھیں منظوم ڈرامے لکھنے کے ساتھ ساتھ ڈائریکٹ اور پروڈیوس بھی کرنے پڑے۔ ۱۹۸۷ء میں ان کے منظوم ڈراموں پر مشتمل ایک کتاب ”دیوار کے ساتھ میں“ شائع ہوئی۔ اس میں سات منظوم ڈرامے شامل ہیں۔

جہاں تک کہ اس مجموعے میں شامل ان ڈراموں کے موضوعات کا تعلق ہے، ان میں ہماری روزمرہ زندگی کے مسائل پیش کئے گئے ہیں۔ یہ عام زندگی کے تجربوں اور موجودہ انحطاط پذیر اقدار کے المیہ بھی ہیں، لیکن مایوسی کی جگہ یہاں رجائیت کا پہلو نمایاں ہے۔ ہر موضوع پر ڈراموں کی سطح حقیقت پسندانہ ہے۔ رفعت سروش کے منظوم ڈراموں کا ایک پسندیدہ پہلو یہ بھی ہے کہ انہوں نے منظوم ڈراموں کے ذریعہ تفسیق طبع کا سامان مہیا کرنے کے ساتھ مقصدیت کو اولیت دی اور اسی مقصدیت کے سبب انداز بیان نامہوار ہو جاتا ہے، لیکن موصوف نے مکالمہ کے تناؤ کو بھی قائم رکھا ہے اور یہاں کوئی خاص identification ہونے نے باوجود بھی مقصد کی تکرار نہیں کی ہے۔

آخر پر ان چند باتوں کی طرف بھی دھیان رہے کہ ریڈیو ڈراما کو جب فروغ حاصل ہوا، تو منظوم ڈرامے کے نئے نئے تجربے بھی کئے گئے۔ عزیز حامد مدنی، یوسف ظفر، الیاس عشقی، احمد فراز، جلیل حسینی، خاطر غزنوی، رضی ترمذی، عارف عبدالستین، توصیف تبسم وغیرہ نے بھی اس قسم کے متعدد ڈرامے لکھے۔

اب اردو میں منظوم ڈرامے کے مستقبل یا امکانات کا جہاں تک تعلق ہے۔ یہاں پہلے یہ بات واضح رہے کہ اردو شاعری میں یہ صلاحیت پوری طرح موجود ہے کہ اس میں جدید معیار پر پورے اُترنے والے منظوم ڈرامے ٹھیک طرح سے لکھے جاسکتے ہیں۔ کیونکہ ہمارے پاس پابند نظم، آزاد نظم اور معرّاض نظم بھی ہے، جن کو وقت ضرورت ڈرامائی اصناف میں بروئے کار لایا جاسکتا ہے۔ شرط یہ ہے کہ شاعر لوگ ڈرامے کی طرف بھی متوجہ ہو جائیں؟ اب جن لوگوں نے اس ضمن میں کام کیا ہے، انہیں سراہنے کی کافی ضرورت ہے۔ عارف نقوی نے اپنے ایم فل کے مقالے میں یہ نتیجہ اخذ کیا ہے۔

- (۱) اُردو میں منظوم ڈراما معدوم ہے۔ (۲) اردو میں منظوم ڈرامے کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی۔
- (۳) منظوم ڈرامے کے جدید دور میں جو تمثیلیں یا ڈرامے ملتے ہیں، وہ ڈرامائی تکنیک کے اعتبار سے ناقص ہیں۔ (۲۷)

یہ سبھی باتیں اردو ڈرامے کے بارے میں روایتی بن گئی ہیں، کیونکہ جب بھی کوئی ناقد اردو ڈرامے کی تنقید پر قلم اٹھاتا ہے تو بغیر اردو ڈرامے کے مطالعے مشاہدے اور تحقیق کے طبعی باتیں لکھتا ہے افسوس اس بات کا ہے کہ ایک اسکالرنے بھی اپنی Thesis میں ایسا ہی بیان پیش کیا ہے جس کی کوئی حقیقت نہیں ہے۔؟

حصہ (ب) اوپیرا

اوپیرا Opera کیلئے اردو میں کوئی نئی اصطلاح نہیں ہے بلکہ یہاں بھی اسے انہی معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے جو اس کا مغربی تصور ہے۔ عام طور پر اس ادبی اصطلاح کیلئے لکھا جا رہا ہے کہ:

"An extended dramatic composition in which all parts are sung to instrumental accompaniment, that usually includes arias, choruses, and recitatives, and that sometimes includes ballet (28).

در اصل اوپیرا ایسے منظوم ڈرامے کو کہتے ہیں جس میں ہر کردار اپنے اپنے مکالموں کو خود سنگیت پر گائے کر حرکات و سکنات کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اس اعتبار سے اوپیرا کے اجزائے ترکیبی عام طور پر تین ہی چیزیں قرار دیئے جاتے ہیں۔ (۱) شاعری (۲) موسیقی اور (۳) ڈراما

جدید اوپیرا سب سے پہلے ۱۵۹۰ء میں اٹلی میں کھیلایا گیا۔ ۱۶۳۷ء میں پہلا عوامی اوپیرا ہاؤس San cassiano وینس میں بنایا گیا (۲۹)۔ Jean Antoine Bai نے فرانس کو اوپیرا سے متعارف کروایا۔ اٹلی، فرانسیسی اور جرمنی والوں کا ہی زیادہ ہاتھ اوپیرا کے فروغ میں رہا۔ یہاں تک کہ Metastaio نے اٹلی اور Gothe نے جرمنی میں اوپیرا لکھے اور اسکے بارے میں بھی مضامین وغیرہ لکھے۔ اسکے برعکس انگریزی میں سب سے پہلے Sir William Davenant نے شاہکار اوپیرا لکھے (۳۰)۔

اردو میں ڈرامے کا آغاز کھیل تماشاؤں اور چند لوک روایتوں سے ہوا۔ اسکے برعکس چونکہ اوپیرا ڈرامے کی ایک مغربی قسم ہے اور اسکے باوجود رام بابو کیسنہ، لالہ کنور سین اور محمد عمر نور الہی نے اندر سبھا کو اوپیرا قرار دیا ہے، تو اس پس منظر میں ان کا یہ دعوایا کل غلط ثابت ہو رہا ہے، جسکے بارے میں شرر اور مسعود حسن رضوی نے پہلے ہی اپنا رد عمل ظاہر کیا تھا۔ البتہ ابراہیم یوسف کے مطابق اردو میں سب سے پہلے اوپیرا کا لفظ حافظ عبد اللہ کے ڈراموں کے دیباچوں میں ہمیں نظر آتا ہے۔ موصوف مزید لکھتے ہیں:

”۔۔۔ 19 ویں صدی میں اوپیرا ٹانگ کا جو تصور تھا، وہ خالص ہندوستانی تھا۔ اس کی بنیاد ہندوستانی لوک ناٹکوں اور ہندوستانی موسیقی کی روایت پر قائم تھی۔ جس کا نام کے علاوہ اور کوئی تعلق مغربی اوپیرا سے نہیں تھا، اس لئے ان ڈراموں کو اوپیرا نہیں میوزیکل کامیڈیز کہا جاتا ہے۔ یہ صرف اتفاقی امر ہے کہ ان میں کچھ خصوصیات مشترک ہیں۔“ (۳۱)

اردو ڈرامے کے آغاز سے ہی منظوم ڈرامے کے روایت چلی آئی اور اسکے موضوعات زیادہ تر مذہبی اور عوامی رہے۔ اسکے بعد کاروباری ڈراما کا دور آیا۔ ہمارا ڈراما اردو مثنوی کے بھی قریب رہا۔ اردو ڈراما نگار اوپیرا کی مغربی تکنیک سے ناواقف تھے۔ یہاں ناظرین بھی زیادہ تر تفریح کو ہی چاہتے تھے، اکثر ڈرامے طویل ہوا کرتے تھے۔ غرضیکہ یہ سب رکاوٹیں اوپیرا کی راہ میں حائل ہو گئیں۔ لیکن ہندوستان میں ریڈیائی نشریات سے اوپیرا کا آغاز بھی ہوا۔ ابتدا میں ریڈیو سے زیادہ تر منظوم ڈرامے نشر کئے جاتے تھے، البتہ ۱۹۳۰ء سے باضابطہ طور پر اردو اوپیرا نگاری کا آغاز ہوا اور پھر کامیاب اوپیرا نشر کئے گئے، یہاں تک کہ کتابی صورت میں بھی اوپیرا چھپنے لگ گئے۔ اس ضمن میں سب سے پہلا اہم نام سلام مچھلی شہری کا آتا ہے۔

سلام مچھلی شہری

انہوں نے متعدد اوپیرا لکھے، جو نشر ہونے کے ساتھ ساتھ مختلف رسالوں میں بھی چھپ گئے۔ ”عالم تمام حلقہ دام خیال ہے“ اوپیرا میں انہوں نے زندگی کے چند الجھے ہوئے مسائل کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ اس میں ”شاعر“ بزم جہاں کے بارے میں سوال پوچھتا ہے اور موسیقی کے ساتھ ساتھ دوسری کئی مردانی آوازیں، بھکاری کی چیخ، مرد، عورت وغیرہ جیسے کردار مختلف آوازوں میں اسکا جواب دیتے ہیں، اس طرح

مصنف نے زندگی کے مختلف پہلوؤں پر اپنا اظہار خیال کیا ہے۔

سلام مچھلی شہری کا مشہور ادیب ”زیب الانساء“ کے بارے میں ڈاکٹر عزیز اندوری لکھتے ہیں کہ یہ ادیب ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ تخلیق ہو کر آل انڈیا ریڈیو سے نشر بھی ہو چکا تھا جسکے نشر ہونے کے بعد روزنامہ Tribune دہلی کے شمارہ ۸ جنوری ۱۹۶۱ء میں لکھا گیا ہے۔

"This was a thoroughly enjoyable feature and I hope it will be prelude to more and equally well produced operas" (32)

میرے پاس مذکورہ ادیب کا جو کاپی ہے وہ ہم قلم کراچی اکتوبر ۱۹۶۶ء جلد ۲ شمارہ کی ہے۔ یہ ایک مکمل ادیب کا ہے جس میں مصنف نے کورس غزلیں اور دیگر شعری صورتیں مختلف اوزان، بحر اور اصوات لفظیات کو خوش اسلوب پیرائے میں ڈھالا ہے ساتھ ہی اس میں موسیقی کی ہم آہنگی بھی بہ درجہ اتم موجود ہے۔ نہ زیادہ طوالت اور نہ کسی قسم کا شعری یا فنی نقص اس ادیب میں ہے۔ موضوع کے اعتبار سے یہ ادیب انیم تاریخی ہے۔ جس میں عشقیہ انداز میں زیب الانساء کے عشق کی ناکامی بیان کی گئی ہے۔

ادیب کے آغاز میں ہی جوگن اور شاعر کے درمیان جو مکالمہ ہوتا ہے اس میں حسن اور حزن کا

اعتزاز ملتا ہے۔

جوگن: اُجڑی ہوئی تربت پہ پھول نہیں کھلتے

شمع نہیں جلتی

پروانے بھولے سے پاس نہیں آتے

پنچھی نہیں گاتے

پودے بھی آس پاس کبھی نہیں ہلتے

ہوا نہیں چلتی

ایک شاعر: نہیں اس قبر میں خود ایک حسین پھول ہے دفن

اور اس پھول کی خوشبو ہے امر انگ امر

جسم خاموش ہے پر روح ابھی زندہ ہے۔ (۳۳)

مذکورہ ادیب کا کچھ حصہ فٹش بیک میں ہے۔ اور نگ زیب کے ساتھ ساتھ روشن آرا بھی زیب الانساء اور عاقل خان کی محبت کے دشمن ہو جاتے قائل داد بات یہ ہے کہ اور نگ زیب یہاں شفیق باپ کے کردار میں دکھایا گیا ہے۔

ساغر نظامی

ساغر نظامی کا نام اردو صحافت کے ساتھ ساتھ اردو ڈرامے میں بھی بحسن خوبی آسکتا ہے۔ انہوں نے غنایہ لکھے فچر لکھے شکستہ کا منظوم ترجمہ کیا اور زیادہ تر منظوم ڈرامے ہی تخلیق کئے۔ انکے دو منظوم ڈراموں ”کوئی ہے میں جنس ہنر بیچتا ہوں“ (۱۲۹ اپریل ۵۹) اور انارکلی (۱۱ فروری ۵۸) کے بارے میں ناقدین میں اختلاف رائے پایا جاتا ہے۔ کچھ لوگ انہیں منظوم ڈرامے کے زمرے میں شامل کرتے ہیں اور کچھ ادیب رائیں۔ ڈاکٹر شبانہ نذیر انارکلی کے بارے میں لکھتی ہیں۔

”(انارکلی) ایک منظوم ڈراما ہے اگر کردار اپنے مکالمے تحت لفظ ادا کریں، منظوم فچر ہے اگر بیچ بیچ میں گانے گوا دیے جائیں ادیب راہ، اگر اس کا ایک ایک لفظ موسیقی کے ساتھ گا کر پیش کیا جائے۔۔۔۔۔ ہمارا خیال ہے ایک ادیب کی حیثیت سے پیش کرنے کیلئے اس کے متن کو نصف سے زیادہ کاٹنا پڑے گا اور اس قطع و برید سے اس ڈرامے یا ادیب رائیں اور جستی اور روانی آئے گی۔۔۔۔۔“ (۳۴)

یہ ایک منظوم ڈراما ہے جسکو Acts ہیں اور امتیاز علی تاج کی کہانی کو ہی نئے سرے سے پیش کیا گیا ہے (۳۵) البتہ ساغر نظامی کے ڈرامے ”کوئی ہے میں جنس ہنر بیچتا ہوں“ کو ابراہیم یوسف نے ادیب راہ تسلیم کیا ہے۔ اس کا موضوع کچھ منفرد ہی ہے۔ جس میں ایک شاعر (قلم کار) کی ناکامیوں کا بیان کیا گیا ہے۔ مگر ساغر نے جس انداز میں اس کا بیان کیا ہے وہ نایاب ہے۔ شاعر کے ساتھ ساتھ اسکی بیوی مہ جبین کا کردار بھی فنکارانہ انداز سے پیش کیا گیا ہے۔ اس عورت میں فنکار کی سچی محبت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔

شہاب جعفری (۱۹۳۵ پیدائش)

شہاب جعفری شاعری کے ساتھ ساتھ اردو ڈراموں سے بھی کافی دلچسپی رکھتے ہیں وہ ایک اچھے خاصے

قلم کار ہونے کے ساتھ ساتھ بہترین اداکار بھی ہیں۔ انہوں نے پہلا اوپیرا ”یہ میری جنت“ کے عنوان سے لکھا۔ آل انڈیا ریڈیو کیلئے متعدد اوپیرا لکھے۔ ۱۹۷۰ء میں ”موسم موسم دھرتی گائیے“ کے عنوان سے اردو مجلس سے ان کا اوپیرا نشر ہوا۔ اوپیرا ”تیسرا جہاں“ میر حسن کی مثنوی سحر الیابان پر مبنی ہے اور ۱۹۸۴ء میں اسے ”ہم سب ڈراما گروپ“ نے غالب انسٹیٹیوٹ کی طرف سے اسٹیج بھی کیا ہے۔

منظور الامین

منظور الامین کا تعلق ماس میڈیا سے رہا۔ ۱۹۸۴ء میں ریڈیو کی ملازمت سے سبکدوش ہونے کے بعد پہلے جامعہ ملیہ اور پھر کشمیر یونیورسٹی میں شعبہ ماس کمیونیکیشن کے سربراہ ہوئے اور آجکل حیدرآباد میں مقیم ہیں۔ وہ ریڈیو کی اصناف ادب سے پوری طرح واقف ہے مگر انکی تخلیقات زیادہ نہیں چھپ سکیں۔ ڈاکٹر شبانہ نذیر نے اپنی Ph.D تھیسس میں انکے ایک غنائیہ ”بدلتے رنگ“ کو تجزیے کیلئے چنا ہے۔ وہ کہتی ہے۔

”اس غنائیہ کی پیشکش اسٹیج کے روایتی اوپیرا اور ریڈیائی غنائیہ کی مروجہ ٹیکنیک سے الگ ٹیلی ویژن کے ایک ایسے غنائیہ پروگرام کی صورت میں کی جاسکتی ہے۔ جس میں آوازیں (اگر کردار نہیں ہیں) پس منظر سے آتی ہیں اور منظر ابھرتا ہے“ (۳۶)

رفعت سروش

”شاجہاں کا خواب“ اوپیرا رفعت سروش نے ۱۹۶۶ء میں پہلے ”تاج کی کہانی“ کے عنوان سے لکھا تھا اور یہ کئی بار آگرہ کے ہوٹل شیراز میں کھیلا گیا۔ پھر کچھ ترمیم و اضافے کے بعد دلی کے تاریخی میلے پھول والوں کی سیر میں ”شاجہاں کا خواب“ کے عنوان پر کھیلا گیا۔ اسکے بعد (کتابی سائز کے ۷۶ صفحات پر مشتمل) پروفیسر قاضی عبدالستار کے مقدمے کے ساتھ ۱۹۸۰ء میں کتابی صورت میں بھی منظر عام پر آگیا۔ اُس وقت ہمارے سامنے یہ اوپیرا مکمل طور پر پابند نظم میں ہے۔ مقدمہ نگار قمر طراز ہیں۔

”اوپیرا کی تعمیر میں پابند نظم جن مشکلات سے گزرتی ہے۔ ان میں شاید ڈائلاگ نگاری ایسا موڈ ہوتا ہے۔ جہاں بڑے بڑوں کی شعریت کے آئینے چٹخ جاتے ہیں۔ چور ہو جاتے ہیں۔ اس پتھر طے موڈ سے رفعت سروش کا قلم سلامتی سے گزر گیا ہے۔“ (۳۷)

زیر بحث اوپیرا میں شروع سے آخر تک حزن یہ ماحول طاری رہتا ہے، البتہ بیچ بیچ میں ایک دو طرحیہ مناظر بھی ہمیں نظر آ جاتے ہیں۔ جو حزن یہ کی کیفیت کی شدت کو کم کرنے کیلئے ضروری ہیں۔ ”شا جہان کا خواب“ اوپیرا کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کا پلاٹ گتھا ہوا ہے، کوئی بھی منظر اس میں غیر ضروری طور پر شامل نہیں کیا گیا ہے۔ اس میں ایک روانی ہے جو پلاٹ میں اس طرح موجود ہے کہ اگر کسی منظر کو یا اس کے کسی بھی حصے کو کم کر دیا جائے، تو اسکی پوری تعمیر گر جائے گی۔ اس اوپیرا میں فضا بھی ہمیشہ برقرار رہتی ہے۔ مصنف نے موقع محل کے اعتبار سے نظم کا مناسب استعمال کیا ہے۔ اس میں الفاظ کی نغمہ نگاری کا بھی خاص خیال رکھا گیا ہے۔

اس اوپیرا سے نہ صرف مغلوں کی شان و شوکت نظروں کے سامنے آ جاتی ہے، بلکہ مغلیہ تاریخ کا وہ تاریک باب بھی ظاہر ہوتا ہے۔ کہ جس سے قوت اور اقتدار کی ہوس کے سامنے تمام تر خونی رشتے بے معنی پڑ گئے۔ شہنشاہ کو جو محبت اپنی ملکہ سے تھی، وہ پورے اوپیرا کو اس طرح گرفت میں لیتی ہے، کہ کہیں اسکی عدم موجودگی کا احساس ہی نہیں ہوتا ہے۔ یہ سب کچھ رفعت سرودش کی فنکارانہ صلاحیتوں کا مین ثبوت ہمیں فراہم کرتا ہے۔

”جہاں آرا“ یہ اوپیرا دہلی اور بیرون دہلی کے کئی شہروں میں بہت دنوں تک کھیلا گیا اور پھر پروفیسر گوپلی چند نارنگ کے ایک مبسوط مقدمے کے ساتھ ۱۹۷۳ء میں نئی آواز جامعہ گورنمنٹ دہلی کی وساطت سے کتابی صورت میں (ڈیمائی سائز) منظر عام پر بھی آ گیا۔ اس اوپیرا کی کہانی مغل شہزادی ”جہاں آرا“ کے بارے میں ہے۔ یہ کہانی رُس حد تک صحیح ہے۔ یہاں ہمیں اس سے کوئی سروکار نہیں ہے، البتہ پروفیسر گوپلی چند نارنگ، Bhatlacharya, T.W. Baeale ضیاء الدین احمد برنی، غلام یزدانی Bernier وغیرہ جیسے مورخوں کا حوالہ دیکر جہاں آرا کی داستان کو تسلیم کرتے ہیں۔ (۲۸)

زیر بحث اوپیرا کا پلاٹ مکمل ہے۔ اس میں کشش اور تصادم ہے اور تشویش کا پہلو بھی نمایاں ہے۔ اس اوپیرا کا کوئی بھی واقعہ غیر فطری اور غیر منطقی ہمیں معلوم نہیں ہوتا ہے۔ واقعات کا ایک تسلسل ہے۔ کرداروں کی نشوونما کچھ اس طرح سے ہوئی ہے کہ انکا نفسیاتی پہلو آہستہ آہستہ ظاہر ہونے لگتا ہے۔ جہاں آرا کا کردار پورے اوپیرا پر چھایا رہتا ہے اور اسکی تعمیر بھی خوب صورت انداز میں کی گئی ہے۔ جہاں آرا بڑی بہن ہے، اسے اپنے بھائیوں سے کچی محبت ہے، وہ ان میں اتحاد و یگانگت پیدا کرنے کی سعی کرتی ہے۔ وہ دارا کو بھی سمجھاتی ہے اور روشن آرا کو بھی۔ وہ اورنگ زیب کی سیاسی مخالف ہے، لیکن پورے اوپیرا میں ایک لفظ بھی اورنگ

زیب کے خلاف نہیں بولتی پھر شاہجہاں کی اسیری کے زمانے میں تنہا اس کی مونس اور غم خوار بنی رہتی ہے۔ تقاضائے بشریت کی بنا پر وہ محبت بھی کرتی ہے لیکن خاندانی وقار کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتی اور جب بلند اختراعات کے وقت اس کے محل میں آجاتا ہے تو وہ کسی کمزوری کا شکار نہیں ہوتی بلکہ اسکو محل سے نکال دیتی ہے اور جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ بلند اختر کو محبت کے جرم میں زبردے دیا گیا ہے تو وہ اس ظلم اور بے انصافی کو برداشت نہیں کر سکتی ہے۔

اس اوپیرا میں مغلیہ عہد کو دکھایا گیا ہے جس میں دو جشن پیش کئے گئے ہیں ایک جہاں آرا کی ساگرہ ہے اور دوسرا جشن صحت یابی کا جس میں شعر و نغمہ کی محفلیں کیف و مستی کی کیفیت ماحول پر طاری کر دیتی ہیں۔ مگر عجیب قصہ یہ ہے کہ دونوں جشنوں میں کھلبلی مچتی ہے۔ پہلے جشن کے دوران جہاں آرا کے جلنے کا حادثہ اور دوسرے میں بلند اختر کا واقعہ پیش آجاتا ہے۔ اس طرح مصنف نے خوش اور غم کے اس ملاپ کو زیادہ ہی پرتاثر بنادیا ہے۔ ماحول کو پیش کرنے میں کہیں پابند نظم اور کہیں سادہ لفظوں میں آزاد نظموں کا استعمال کیا گیا ہے۔

ان اوپیراؤں کے علاوہ بھی رفعت سروش کے بہت سے اوپیرا جیسے جہ خاتون، جب خزاں آئی، شیریں فرہاد، نئے قافلے نئی منزلیں، جب پھول کھلے، روشنی کا کارواں وغیرہ مختلف ریڈیو اسٹیشنوں سے نشر ہوئے اور کئی اسٹیج ہوئے یا پھر کتابی صورت میں بھی چھپ چکے مگر یہاں انکے چند ہی اوپیراؤں پر اکتفا کیا گیا ہے۔

آخر پر یہ بات بھی واضح رہے کہ اوپیرا نگاری ڈراما نگاری سے زیادہ مشکل کام ہے۔ اس میں شاعری، موسیقی اور تمثیل کا خوشگوار امتزاج ہوتا ہے۔ شاعر کا ان تینوں سے پوری پوری طرح واقف ہونا ضروری ہے۔ ورنہ شاعر کسی کردار کو پیش نظر رکھ کر شعر تو کہہ لے گا لیکن کردار میں جان نہیں ڈال سکے گا۔

اوپیرا میں نغمہ اور موسیقی کا رول بڑا اہم ہوتا ہے جہاں صرف گنگنا لینے یا تال اور سر سے واقف ہو جانے سے کام نہیں چلتا بلکہ اس کے رمز و نکات سے گہری واقفیت بھی ضروری ہے۔ شاید اس لئے بہت کم لوگ اوپیرا لکھتے ہیں۔ پھر بھی کہا جاسکتا ہے کہ ہندوستان میں جبکہ یہ ایک نئی نویلی اور مختصر ترین صنف ہے۔ اسکے باوجود بھی اردو میں اسکی طرف اچھی خاصی توجہ دی گئی ہے۔ اور اسکے امکانات یہاں کافی روشن نظر آتے

زیر بحث ادیبرا میں شروع سے آخر تک حزن یہ ماحول طاری رہتا ہے، البتہ بیچ بیچ میں ایک دوطرہیہ مناظر بھی ہمیں نظر آ جاتے ہیں۔ جو حزن یہ کی کیفیت کی شدت کو کم کرنے کیلئے ضروری ہیں۔ ”شاہجہان کا خواب“ ادیبرا کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کا پلاٹ گھٹا ہوا ہے، کوئی بھی منظر اس میں غیر ضروری طور پر شامل نہیں کیا گیا ہے۔ اس میں ایک روانی ہے جو پلاٹ میں اس طرح موجود ہے کہ اگر کسی منظر کو یا اس کے کسی بھی حصے کو کم کر دیا جائے، تو اس کی پوری تعمیر گر جائے گی۔ اس ادیبرا میں فضا بھی ہمیشہ برقرار رہتی ہے۔ مصنف نے موقع محل کے اعتبار سے نظم کا مناسب استعمال کیا ہے۔ اس میں الفاظ کی تنگی کا بھی خاص خیال رکھا گیا ہے۔

اس ادیبرا سے نہ صرف مغلوں کی شان و شوکت نظروں کے سامنے آ جاتی ہے، بلکہ مغلیہ تاریخ کا وہ تاریک باب بھی ظاہر ہوتا ہے۔ کہ جس سے قوت اور اقتدار کی ہوس کے سامنے تمام تر خونی رشتے بے معنی پڑ گئے۔ شہنشاہ کو جو محبت اپنی ملکہ سے تھی، وہ پورے ادیبرا کو اس طرح گرفت میں لیتی ہے، کہ کہیں اس کی عدم موجودگی کا احساس ہی نہیں ہوتا ہے۔ یہ سب کچھ رفعت سروش کی فنکارانہ صلاحیتوں کا بین ثبوت ہمیں فراہم کرتا ہے۔

”جہاں آرا“ یہ ادیبرا دہلی اور بیرون دہلی کے کئی شہروں میں بہت دنوں تک کھیلا گیا اور پھر پروفیسر گوپی چند نارنگ کے ایک مبسوط مقدمے کے ساتھ ۱۹۷۳ء میں نئی آواز جامعہ گمرئی دہلی کی وساطت سے کتابی صورت میں (ڈیمائی سائز) منظر عام پر بھی آ گیا۔ اس ادیبرا کی کہانی مغل شہزادی ”جہاں آرا“ کے بارے میں ہے۔ یہ کہانی رکن حد تک صحیح ہے۔ یہاں ہمیں اس سے کوئی سروکار نہیں ہے، البتہ پروفیسر گوپی چند نارنگ Bhatlacharya, T.W. Baeale ضیاء الدین احمد برنی، غلام یزدانی Bernier وغیرہ جیسے مورخوں کا حوالہ دیکر جہاں آرا کی داستان کو تسلیم کرتے ہیں۔ (۲۸)

زیر بحث ادیبرا کا پلاٹ مکمل ہے۔ اس میں کشش اور تصادم ہے اور تشویش کا پہلو بھی نمایاں ہے۔ اس ادیبرا کا کوئی بھی واقعہ غیر فطری اور غیر منطقی نہیں معلوم نہیں ہوتا ہے۔ واقعات کا ایک تسلسل ہے۔ کرداروں کی نشوونما کچھ اس طرح سے ہوئی ہے کہ انکا نفسیاتی پہلو آہستہ آہستہ ظاہر ہونے لگتا ہے۔ جہاں آرا کا کردار پورے ادیبرا پر چھایا رہتا ہے اور اس کی تعمیر بھی خوب صورت انداز میں کی گئی ہے۔ جہاں آرا بڑی بہن ہے، اسے اپنے بھائیوں سے کچی محبت ہے، وہ ان میں اتحاد و یگانگت پیدا کرنے کی سعی کرتی ہے۔ وہ دارا کو بھی سمجھاتی ہے اور روشن آرا کو بھی۔ وہ اورنگ زیب کی سیاسی مخالف ہے، لیکن پورے ادیبرا میں ایک لفظ بھی اورنگ

زیب کے خلاف نہیں بولتی پھٹا جہاں کی اسیری کے زمانے میں تباہ اس کی مونس اور غم خواری رہتی ہے۔ تقاضائے بشریت کی بنا پر وہ محبت بھی کرتی ہے لیکن خاندانی وقار کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتی اور جب بلند اختراعات کے وقت اس کے کل میں آجاتا ہے تو وہ کسی کمزوری کا شکار نہیں ہوتی بلکہ اسکو محمل سے نکال دیتی ہے اور جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ بلند اختر کو محبت کے جرم میں زبردے دیا گیا ہے تو وہ اس ظلم اور بے انصافی کو برداشت نہیں کر سکتی ہے۔

اس اوپیرا میں مغلیہ عہد کو کھدایا گیا ہے جس میں دو جشن پیش کئے گئے ہیں ایک جہاں آرا کی سالگرہ ہے اور دوسرا جشن صحت یابی کا جس میں شعرو نفیٰ کی محفلیں کیف و مستی کی کیفیت ماحول پر طاری کر دیتی ہیں۔ مگر عجیب قصہ یہ ہے کہ دونوں جشنوں میں کھلبلی مچتی ہے۔ پہلے جشن کے دوران جہاں آرا کے جلنے کا حادثہ اور دوسرے میں بلند اختر کا واقعہ پیش آجاتا ہے۔ اس طرح مصنف نے خوشی اور غم کے اس ملاپ کو زیادہ ہی پرتاثر بنادیا ہے۔ ماحول کو پیش کرنے میں کہیں پابند نظم اور کہیں کہیں سادہ لفظوں میں آزاد نظموں کا استعمال کیا گیا ہے۔

ان اوپیراز کے علاوہ بھی رفعت سروش کے بہت سے اوپیرا جیسے جہ خاتون، جب خزاں آئی، شیریں فرہاد، نئے قافلے نئی منزلیں، جب پھول کھلے، روشنی کا کارواں وغیرہ مختلف ریڈیو اسٹیشنوں سے نشر ہوئے اور کئی اسٹیج ہوئے یا پھر کتابی صورت میں بھی چھپ چکے مگر یہاں ان کے چند ہی اوپیراز پر اکتفا کیا گیا ہے۔

آخر پر یہ بات بھی واضح رہے کہ اوپیرا نگاری ڈراما نگاری سے زیادہ مشکل کام ہے۔ اس میں شاعری، موسیقی اور تمثیل کا خوشگو ارا متراج ہوتا ہے۔ شاعر کا ان تینوں سے پوری پوری طرح واقف ہونا ضروری ہے۔ ورنہ شاعر کسی کردار کو پیش نظر رکھ کر شعر تو کہہ لے گا لیکن کردار میں جان نہیں ڈال سکے گا۔

اوپیرا میں نغمگی اور موسیقی کا رول بڑا اہم ہوتا ہے جہاں صرف گنگنا لینے یا تال اور سر سے واقف ہو جانے سے کام نہیں چلتا بلکہ اس کے رمز و نکات سے گہری واقفیت بھی ضروری ہے۔ شاید اس لئے بہت کم لوگ اوپیرا لکھتے ہیں۔ پھر بھی کہا جاسکتا ہے کہ ہندوستان میں جبکہ یہ ایک نئی ٹولی اور مختصر ترین صنف ہے۔ اس کے باوجود بھی اردو میں اسکی طرف اچھی خاصی توجہ دی گئی ہے۔ اور اسکے امکانات یہاں کافی روشن نظر آتے

(حصہ پ) ڈانس ڈراما

ڈانس ڈراما ڈرامے کی ایک اور نئی نوعیت ہے۔ جو اوپیرا کے ساتھ ہی وجود میں آگئی، البتہ اسکی اہمیت و افادیت سے عام طور پر لوگ ابھی تک واقف نہیں ہے۔ مگر جب ہم Dance یا رقص کی بات کریں گے تو ہمیں ایک تو قدیم انسانی تاریخ پر غور کرنا پڑے گا اور فطرت کا بھی مشاہدہ کرنا پڑتا ہے۔ ملک راج آنند اپنے ایک مضمون Folk Tradition in Indian Theatre میں ہماری توجہ (ڈرامے کو انسانی جبلت قرار دیتے ہوئے) ڈانس کے سلسلے میں بہت سے جانوروں (خاص کر مرغے) کے رقص کی طرف مبذول کراتے ہیں۔ (۳۹)

خیر رقص یا ڈانس ڈراما اوپیرا سے ہی منسلک ایک اور صنف ہے۔ اوپیرا میں کردار شعر و شاعری کے ذریعہ ہی پیش کئے جاتے ہیں۔ لیکن ڈانس ڈراما میں یہ عمل رقص کی حرکات و سکنات سے کیا جاتا ہے اور پس منظر کی موسیقی کے ساتھ رقص اپنا مفہوم اور نفس مضمون ادا کرتا ہے۔ اوپیرا میں جہاں ایک پورا گانا گایا جاتا ہے وہاں ڈانس ڈراما میں ایک ہی شعر کافی ہوتا ہے۔ ڈانس ڈراما کے متن Text۔ کو تخیل کی آنکھوں سے بھی پڑھنا پڑتا ہے۔

ڈانس ڈرامے کی اہمیت اور افادیت کو تسلیم کرنے کیلئے اگر قدیم ترین تاریخ کا سراغ لگایا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ انسانی زندگی کے آغاز ہی سے رقص و سرور باہم لازم و ملزوم چیزیں ہیں۔ رقص و غنا شاعری کی خمیر کا غالب عنصر ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ رقص و موسیقی شاعری سے زیادہ قدیم ہیں مگر جب سے شاعری وجود میں آگئی اس وقت سے شاعری و موسیقی کا چولی دامن کا ساتھ ہو گیا۔ پھر جب موسیقی کے ساتھ گویائی یعنی بامعنی الفاظ شامل ہو گئے تو اس کا نام شاعری چمک دیا۔ قدیم ترین تمدن ممالک میں شاعری کے بہترین نمونے وہ تھے جو ساز و نغمہ کیلئے بنائے جاتے تھے۔ یونان کے ڈراموں کا اہم جز و اس امر کی دلالت کرتا ہے کہ شاعری اور رقص دونوں کے درمیان ایک پیدائشی نسبت ہے۔ رزم ناموں میں ہومر کی اوڈیسی سے لیکر ملٹن کی ”فردوس گمشدہ“ تک اور مہا بھارت اور تلمی داس کی رامائن سے لیکر شہنشاہ اور سکندر نامے تک کا مطالعہ یہ

بتاتا ہے کہ ان کے قابلِ قدر یادگار وہی اشعار ہیں جو داخلی تاثرات و جذبات کے آئینہ دار ہیں اور جن میں وہ کیفیت پائی جاتی ہے۔ جس کو غنائیت کہا جاتا ہے۔

اُردو میں ڈانس ڈرامے کی روایت ابھی مکمل طور پر سامنے نہیں اُبھر آئی ہے البتہ چند لوگ اس صنف میں طبع آزمائی کر رہے ہیں۔ ان میں راقم الحروف نے یہاں صرف رفعت سروش کا ہی انتخاب کیا ہے۔

رفعت سروش

رفعت سروش کے مجموعے ”شعور آگہی“ میں کل گیارہ ڈرامے شامل کئے گئے ہیں۔ ان میں موضوعاتی اعتبار سے ”فکر غالب“ اور ”انارکلی“ دو تاریخی ڈرامے ہیں۔ دیگر ڈرامے سماجی، معاشرتی، تہذیبی، اور فلسفیانہ مزاج کے ہیں۔ پہلے چار ڈرامے (روشنی کا کارواں، فکر غالب، انارکلی اور عورت) فنی اعتبار سے ڈانس ڈرامے ہیں۔ اور باقی سبھی ڈرامے منظوم ڈرامے ہیں۔ ان میں شعلہ افسردہ، اسی دیوار کے سائے میں، عروج آدم اور آزادی کے پروانے منظوم ریڈیائی ڈرامے ہیں اور ”گھر کی جنت“ ”شعلہ آگہی“ اور ”نئی صبح“ منظوم اسٹیج ڈرامے ہیں۔

(1) اس مجموعے کا پہلا ڈانس ڈراما ”روشنی کا کارواں“ ہے۔ یہ ایک مقصدی ڈراما ہے رفعت سروش نے اسے تہذیبی تاریخ کے سلسلہ کے تحت لکھا ہے اس کے کردار اندھیرے کا راجا، فرقہ پرستی، قحط، رشوت، کثرتِ اولاد اور روشنی ہیں۔ صدیوں سے رواں دواں وقت کے نشیب و فراز آدمی کی برتری اور بربادی تہذیبوں کی شکست و ریخت نیکی و بدی کی کشمکش جنگ و امن کی آنکھ بھولی، جبر و استبداد، جہالت بیکاری، رشوت ستانی سے بھرپور سماج کی عکاسی کے بعد شاعر نے امن و شائنی اور علم و بصیرت کی جیت اور زندگی کو ایک نئی روشنی دے کر اس کا اختتام کیا ہے۔ یہ ڈراما عام مکالماتی انداز میں بھی پیش کیا جاسکتا، لیکن مصنف کی جدت پسند طبیعت اور تکنیکی ندرت پسندی نے اسے ڈانس ڈرامے کی شکل دے دی ہے۔ یہ ڈراما فنی اعتبار سے بہت مشکل معلوم ہوتا ہے۔ اس کے کردار مجرد Abstract ہیں۔ ان کی تجسیم اور ان سے رقص اور رقص سے مختلف احساسات اور کیفیات کو منظرِ عام پر لانا اور اس میں ڈرامائی عنصر پیدا کرنا انہیں رنگ

ونور سے ہم آہنگ کرنا بڑے ہی مشکل مراحل ہیں۔ اس مشکل کو موصوف ڈراما نگار نے بڑی خوش اسلوبی سے طے کیا ہے۔ (2) غالب صدی کے موقع پر ملک کے مشہور رقصاں برجو مہاراج نے فکر غالب کو پیش کیا پلاس ڈرامے میں ”وقت“، ”تاریخ“، اور ”غالب“ اہم کردار ہیں۔ وقت کو ایک طویل قامت شخص کے روپ میں پیش کیا گیا ہے اور تاریخ کو ایک پروتار سجدہ عورت کے روپ میں۔ دونوں کے رقص سے ۱۸۵۷ء کے انقلاب کا تاثر پیدا کیا گیا ہے۔ وقت اور تاریخ کے مکالموں میں ہم آہنگ کرتے ہوئے غالب کے اشعار اور غزلوں سے غالب کے عہد حیات اور عظمت فن کے بعض گوشوں کو اجاگر کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ اس ڈرامے کا آخری حصہ غالب شناسی میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔

(3) انارکلی ”شعور آگئی“ کا دوسرا تاریخی ڈراما ہے۔ اس کا تعلق دراصل تاریخ سے نہیں لیکن اسی فسانے کے تاثر تکرار اور تواتر نے اسے تاریخ کا ایک باب بنا دیا ہے۔ اس کا تمام تر سہرا سید امتیاز علی تاج کے سر جاتا ہے۔ (۴۰) اس ڈرامے کے نو مناظر ہیں۔ اسکے کردار بہت ہیں اور مکالمے بہت مختصر مگر جاندار۔ رقص نغمہ اور روشنیوں کے تال میل سے معنویت کی ایک دنیا سینے پہنچ رہی ہے۔ ڈراما بڑا دلکش ہو گیا ہے نہال، محروں کا خاص خیال رکھا گیا ہے اس کے ساتھ ہی اکبر سلیم، مہارانی اور نادہ (انارکلی) کے مکالموں کی تیزی، گھن گرج، شفقت، نرمی، عجز اور شکست خوردگی بڑی پڑاثر ہے۔ ان مکالموں میں آداب و القاب کا لحاظ ہے، غزلوں میں مثنوی اور قصیدہ کا اسلوب اختیار کیا گیا ہے۔ نغمگی کو پڑاثر بنانے کیلئے مکالموں کی بحریں بھی وقتاً بوقت بدلتی رہتی ہے۔ رفعت سروش نے مختصر الفاظ کے ذریعہ اس کہانی کے تمام گوشوں کو رقص کی کیفیات کو مد نظر رکھتے ہوئے پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ سلیم، اکبر، نادہ اور انکے کرداروں کو مصنف نے پیش کرتے وقت بے حد اختصار سے کام لیا ہے۔ اس میں کہانی رقص کے بیچ و خم کے ساتھ آگے بڑھتی ہے۔ انارکلی ایسی کہانی ہے جو کئی برسوں سے برابر دہرائی جا رہی ہے۔ رفعت سروش کا یہ ڈراما اسی سلسلے کی ایک انوکھی کڑی ہے۔ کیونکہ اس میں رقص موسیقی شاعری اور ڈرامایت سب فنون ہم آہنگ ہوئے ہیں۔

”عورت“ کا مرکزی خیال دیو مالائی ہے۔ مختلف تہذیبوں نے عورت کے ساتھ کیلکیکلوک کیا ہے۔ ڈرامے کے پہلے حصہ میں تخلیق کے بارے میں خیال ظاہر کرتے ہوئے بتایا گیا ہے کہ بنانے والے نے دنیا کی ہر شے سے اسکی خوبصورتی لے کر عورت کی تخلیق کی ہے۔ لکھتے ہیں:

خالق نے اپنی محفل سے ہر ایک شے کا حسن لیا

دُنیا کی ہر خوبی لے کر عورت کو تخلیق کیا

چاند کو دیکھا تو اس سے مانگ لیں گولائیاں

عشق پہچان کی حسین بیلوں سے لیں انگڑائیاں

چوب سے لے لی نزاکت، جیسے ہوسستی کی تان

کھلتے پھولوں سے تبسم، باغ سے ہنسنے کی شان

غزالوں پر جو اس کو پیارا آیا

ہرن کی آنکھ سے جادو چڑھایا

مگس سے لی ادا، مل بیٹھنے کی

محبت اور متانت اور شوخی

شعاع مہر سے رخسار زندگی چمکا

فضا کے چہرے سے جس دم سرور عیاں

فلک سے زینہ بہ زینہ خوشی کے طوفاں میں

اُترتی دھوپ کے دامن سے مانگ لیں خوشیاں

بادل سے نیارونا، ہواؤں سے تابان

طوفان وہ آئے نہ رہا کوئی تو آزاران

خرگوش کی طبیعت سے وضع انکساری

اور مور سے غرور اندازِ خود نمائی

طوطے کے دل سے نرمی، ہیرے سے سخت جانی

نیرنگی جہاں سے ہر ایک شے چرائی

مٹھاس شہد سے لی اور ظلم چیتے سے

ہر ایک رنگ لیا اپنے کارخانے سے

چہک پیور چمن سے تو کوک کوئل سے
 دہکتی آگ سے گرمی، تو برف سے ٹھنڈک
 ہر ایک وصف لیا الغرض زمانے سے
 سینے دامن گل میں بہار کے نغمے
 کلنگ سے ملی مکاری وریا کاری
 مگر چکور سے لی الفت و وفاداری
 اور پھر اس طرح خالق حسن نے
 زرے زرے سے لی تازگی دل کشی
 نغمگی، شاعری، بے خودی ساحری
 ہر جھلک حسن کی ہر ادا پیار کی
 ناز اقرار کے گھات انکار کی
 ایک پیکر میں پھر سب کو یکجا کیا

اس طرح اس نے عورت کو پیدا کیا (۴۱)

ڈراما ”عورت“ کے دوسرے حصے میں ان تلخیوں کا اظہار کیا ہے۔ جو ابتدائے آفرینش سے عورت کے مقدر بنی ہوئی ہیں۔

منو نے کہا کہ جب یہ بچی ہو تو باپ کا حکم مانے، بڑی ہوشو ہر کا اور بوڑھی ہو تو بیٹے کے حکم پر۔
 پتی ورتا کو سستی ہونا ہے، ٹھیکیداروں کی ہوس کا نشانہ بننا ہے، بھوکا اسے رہنا ہے۔ ڈرامے کے تیسرے حصے میں شاعر عورت کو اس کی بے پناہ صلاحیتوں کا احساس دلاتا ہے اور اسے سماج میں اپنا مقام حاصل کرنے کا حوصلہ دیتا ہے۔ عورت کو جب مرد اپنی ہوس کا شکار بناتا ہے تو آخر میں یہ ”عورت“ بغاوت پر اتر آتی ہے۔ خیر ڈانس ڈرامے کی ٹیکنیک میں اولیت ڈانس کو دی جاتی ہے۔ ڈانس کے ذریعہ ہی موضوع کو سامنے لایا جاتا ہے۔ اس کے پس منظر میں یہ نکتہ پیش نظر رکھا گیا ہے کہ ایک رقص اپنے بدن کے بظاہر، اپنی آنکھوں اور گردن کی حرکت اور ہاتھوں کے اشاروں سے بہت سارے مفہیم ادا کر سکتا ہے۔ رقص

اور رقاصوں کے جسم زبان بن جاتے ہیں۔ ہوتا یہ ہے کہ جب ہم زندگی کا کوئی پہلو قص کے ذریعہ پیش کرنا چاہتے ہیں تو جسم کی حرکتوں اور اتار چڑھاؤ کے ساتھ جذبات کی ادائیگی کیلئے منظوم مکالمے پس منظر سے بولے جاتے ہیں۔ گویا قصے اور گانے دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ شعور آگئی کے ان ڈراموں میں دونوں عناصر اس طرح ہم آہنگ ہوئے ہیں کہ ڈرامے میں کہیں بھی جھول نہیں آنے پاتا۔ اس تعلق سے یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ ڈرامے کے ایسے کردار جو نہیں بولتے، ان کو ڈراما نگار نے شعر کی زبان دی ہے۔ مثلاً وقت بھوک، بیکاری فرقہ پرستی، روشنی، غلامی اور آزادی وغیرہ کو شعر میں ڈھلے ہوئے مکالمے دے کر انہیں اپنا مافی الضمیر موثر طور پر ادا کرنے کے قابل بنا دیا ہے، گویا بے جان کو جان اور خاموش کو گویائی دی گئی ہے۔

ماخذ و حواشی باب پنجم (اُردو منظوم ڈراما، اوپیر اور ڈانس ڈراما ۱۹۷۷ء کے بعد)

(حصہ الف)

1- کتاب لکھنؤ مارچ ۱۹۷۰ء - صفحہ ۴۰

2-Literature An introduction to Fiction Poetry and Drama
compact Edition X.J.Kennedy.Hapercollins College Publishers
Wesleyan University 1995 (p-499-500)

3۔ بحوالہ۔ ایلیٹ کے مضامین۔ جمیل جالبی۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۷۸ء صفحہ ۱۵۵

4- ۱۹۵۳ء جولائی ۲۲ - ایڈیٹر میاں بشیر احمد - ستمبر ۱۹۵۳ء، جلد ۶۴، شمارہ ۲ لارنس روڈ لاہور ص ۵۶۳

5۔ اُردو شاعری کا فنی ارتقا۔ ڈاکٹر فرمان فتحپوری۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۹۳ء (اُردو کے منظوم افسانوی ڈرامے انیسویں صدی میں صفحہ ۳۸۵ سے ۵۰۳ تک استفادہ کیا گیا)

6- یہ بات واضح رہے کہ میں نے یہاں چند منظوم ڈراموں کا انتخاب کر کے ان کا تنقیدی جائزہ لے لیا ہے حالانکہ اردو میں (۱۹۴۷ء سے تاحال) اور بھی بہت سارے منظوم ڈرامے لکھے گئے جن پر ایک الگ مقالہ لکھا جاسکتا ہے۔

7۔ اردو یکباہی ڈرامے آزادی ہند کے بعد۔ فصیح احمد۔ ادارہ ادب اردو ممبئی ۱۹۷۳ء ۱۲۸ ص

8۔ ہمایوں لاہور مارچ ۱۹۵۴ء، شمارہ ۳۔ جلد ۶۵ ص ۲۵۹

9-----إيهـأ-----ص ٢٦٢

10۔ انارکلی۔ ساغر نظامی۔ ادبی مرکز دہلی ۱۹۶۲ء۔

11- ايهما -----
ص ١٣٢

12۔ ساغر نظامی فن اور شخصیت۔ مرتب ضامن علی خان۔ ساغر نظامی میمورل اکیڈمی نئی دہلی ۱۹۸۵ء صفحہ

- 13۔ ادبی دنیا لاہور مئی ۱۹۶۳ ص ۵۹
- 14۔ ایضاً ص ۸۴
- 15۔ ایضاً ص ۷۴
- 16۔ فنون لاہور ص ۱۳۵
- 17۔ ایضاً ص ۱۳۸
- 18۔ ادبی دنیا لاہور خاص نمبر ص ۱۸
- 19۔ چارہ ساز عالم۔ مہدی نظمیں۔ ہندوستان پبلیکیشنز جی پورہ غازی آباد ۱۹۸۳ ص ۲۶
- 20۔ سرحد کوئی نہیں۔ ساجدہ زیدی۔ سلمان پبلیکیشنز علی گڑھ ۱۹۹۱ء فلیپ
- 21۔ ایضاً ص (۴۱-۴۲)
- 22۔ ایضاً ص ۶۵
- 23۔ خواب اور تعبیر۔ رفعت سروش۔ نورنگ کتاب گھر ۱۹۹۹ء ص ۱۰
- 24۔ ایضاً ص 25
- 25۔ ایضاً ص 47
- 26۔ شعور آگہی۔ رفعت سروش۔ نورنگ کتاب گھر ۱۹۹۳ء ص ۲۵۲
- 27۔ منظوم ڈرامے کی روایت۔ عارف نقوی۔ سافٹ ویئر ٹیکنالوجی انشٹی ٹیوٹ علی گڑھ۔ 2001ء ص (113)

(تہذیب)

28. The Random House Dictionary of English language

The unabridged Edition. Jess Stein Editor in chief Laurence

باب ششم

اُردو ڈرامے پر جدید

یورپی اثرات

پس منظر:-

جب ہم اُردو ڈرامے پر یورپی اثرات کی بات کریں تو ہمیں پہلے یہ دیکھنا پڑے گا کہ یہاں انگریزی حکومت قائم ہونے کے ساتھ ہی ہماری معاشی معاشرتی اور ادبی زندگی پر ان کے اثرات پڑنے لگے۔ جہاں تک لفظ Influnce کا تعلق ہے اسکے بارے میں تاراچرن رستوگی لکھتے ہیں۔

Influnce is (Thus) process that continues making an impact on world of ones sensibility. Noman of genius can be immune to the thought around him (1)

اسلئے انگریزوں کے یہاں رہنے سے یا ان کے ادبیات کے مطالعے سے ہمارے ادب و شعر کا متاثر ہونا لازمی تھا۔

یوں تو واجد علی شاہ کا دربار ختم ہوتے ہی اُردو ڈراما پارسیوں کے ہاتھ میں آ گیا جہاں مغربی ڈراموں کو براہ راست پیش کیا گیا اور وہاں انکے ڈراموں کے ترجمے بھی کئے گئے یا انہیں ہندوستانی روپ میں پیش کیا گیا۔ اس سے پہلے فورٹ ولیم کالج میں بھی کچھ ترجمے ہوئے۔ مگر ہمیں صرف یہاں اُردو کے باقی اصنافِ ادب کی طرح اُردو ڈرامے پر جدید یورپی اثرات (جدید ڈراما کی مختلف تحریکوں کے حوالے سے) کے بارے میں لکھنا مقصود ہے۔ اس بات کے پیش نظر سب سے پہلے جدید یورپی ادب کا پس منظر دیکھا جائے گا پھر ان جدید یورپی ڈراما کی تحریکات و رجحانات کے حوالے سے اُردو جدید ڈرامے کی بات کی جائیگی۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد تمام دنیا کی سماجی، ثقافتی اور سیاسی زندگی میں زبردست تبدیلیاں آئیں۔ ورکنگ کلاس کا عروج ہوا تو اخلاقی قدریں اور تہذیبی صورتیں بھی بدلیں اور سماجی ایجاب و قبول اور افکار کے آداب بھی بدلے، فلسفہ حیات نے بھی نئے زاویے اختیار کئے، بہت سے نئے مسائل پیدا ہوئے۔ عقیل احمد لکھتے ہیں کہ مغرب کے اخلاقی اور سماجی نظام کے نقطہ نظر میں زبردست انقلاب آیا جو اٹھارویں اور انیسویں صدی کی تسلیم شدہ اخلاقیات جو کلیسائی اخلاقیات کے ضابطہ حیات سے مستبط تھیں۔ مذہبی پابندیاں، سماجی ممنوعات اور ایجابیت سب کو توڑنا چلا گیا (۲)

جدید ادب کی جہلہ انگلستان میں ۱۹۳۰ء کے قریب اٹھی تھی۔ وہ اگر اردو میں ۱۹۵۵ء کے بعد نمودار ہوئی، تو کوئی بڑی حیرت کی بات نہیں ہے، کیونکہ سورج تمام ممالک میں بیک وقت طلوع نہیں ہوتا ہے اور یہ ظاہری بات ہے کہ مغرب زندگی کے مختلف معاملات میں ہم سے بہت اڈوانس ہے۔

مغربی ممالک میں جدید ادب کا گہرا تعلق دو عالمی جنگوں سے ہے۔ پہلی جنگ عظیم (۱۸-۱۹۱۴ء) نے یورپ کے ذہن اور روح کو شدید طور پر جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا۔ اس جنگ سے پیدا مادی نقصانات کی طغیانی تو وقت گزرنے کے بعد ہو جاتی ہے۔ لیکن روحانی زخم بہت گہرے ہوتے ہیں، جو مندر ہونے کے بعد بھی درد و داغ تو چھوڑ ہی جاتے ہیں اور عوامی ذہن کو عموماً، لیکن خصوصی طور پر فن کاروں کو بہت دنوں تک متاثر کرتے رہتے ہیں۔ اس نظریہ سے یورپ کے جدید ادب کا آغاز تقریباً ۱۹۳۰ء سے شروع ہوتا ہے۔ جب پہلی عالمی جنگ کے کچھ مادی خسارے تو پورے کئے جا چکے ہیں، لیکن انسانی عقیدہ اور ایمان کا انحطاط آہستہ آہستہ شروع ہو رہا تھا۔ اس جنگ سے پیدا سب سے بڑا خطرہ روحانی بے مائیگی، اخلاقی پستی، بدعقیدگی، حراماں نصیبی، مرگ کوشی اور بدترین بے حسی کا تھا، جو متواتر نہایت مہیب شکل اختیار کر رہا تھا اور جسکے باعث اعتقادوں، خوابوں اور عقیدوں پر جان کنی کی گرفت مضبوط تر ہو گئی تھی۔ مغربی ذہن کے اس شدید تقصام نے وہاں کے جدید ادب کے جنم دیا، جو بیشتر گرتی ہوئی چھتوں، لڑکھڑاتے ہوئے سہاروں، ان گنت بھنول بھیلوں کے خوفناک احساس اور بے چارگی کا عطیہ ہے۔ آدھوں اور نظریوں کی آویزش پہلی جنگ عظیم کے بعد ہی رونما ہوئی، جس میں کیموسلوم، کیموزم اور ہیومنزم جیسی ذہنی تحریکات باہم برسر پیکر تھیں۔

جدید یورپی ڈراما پر جب ہم بات کرتے ہیں، تو سب سے پہلے ہنس ہسن (1828-1906) جرمنی سے رجوع کرنا پڑتا ہے کیونکہ IBSEN کے ساتھ ساتھ دنیا نے اصول ڈراما نگاری کو بھی کبھی کی قدر تبدیل کر دیا ہے۔ IBSEN اسی وہ ڈراما نگار ہے، جس نے ڈراما کے مردہ قالب میں نئی روح پھونک دی۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اس وقت ڈراما ماننا ہو چکا تھا، مگر ہنس نے اسے دوبارہ زندہ کر دیا ہے، چنانچہ ولیم آچر برناڈشا، گالزوردی اور گرینوالڈ بارتھ نے انکی تقلید کی اور ان کے طرز پر پیرٹری تھیٹر بھی قائم کئے۔ فرانس میں بھی لبری تھیٹر Libre Theatre اس تقلید میں قائم کئے گئے۔ جرمنی میں فری بون Free Buhne نے انگلستان کے پیرٹری تھیٹر کے جدید اصولوں پر تھیٹر قائم کئے۔ جس کا مقصد حصول زر نہیں، بلکہ ڈراما کی خدمت کرنے کی غرض سے ایسا کیا گیا تھا (۳)

انگریزی ڈراما جو شعری ڈراما کی ہی شکل میں زیادہ عروج پر تھا، ان نئے ادیبوں علی الخصوص شاعروں

کے ہاتھوں مزید پایدار بنا۔ اسٹیج کے نقطہ نظر سے دو خاص تجربات ہوئے ایک محنت کش سوشلسٹوں کی کوششوں کا نتیجہ تھی جو نیو تھیٹر کی شکل میں نمودار ہوئی اور دوسری کوشش خود ”نیو کنسٹری“ خاندان کے ادیبوں کی تھی۔ ان لوگوں نے نجی کلب کے انداز میں ایک گروپ تھیٹر کی تنظیم کی۔

ڈراما نویس کی میں شاعروں نے بھی خصوصی طور پر پیش قدمی کی۔ ایشر وڈ، آڈن اور اسپنڈر وغیرہ نے اس جہت میں اہم کام کیا۔ ”پیدا آن بوتھ سائنڈس“ اور ”دی ڈانس آف ڈیٹھ“ آڈن کی ڈرامائی تخلیقات ہیں۔ اس کے بعد آڈن اور ایشر وڈ نے مل کر ”دی ڈوگ بیتھ دی رسکن“ ”دی اسینٹ آف سیکس“ جیسے ڈرامے لکھے۔ یہ تمام ڈرامے ”گروپ تھیٹر“ کے ذریعہ پیش کئے گئے۔ اسٹیفن اسپنڈر کا مشہور ڈراما ”ٹرائل آف جج“ گروپ تھیٹر اور یوٹیٹی تھیٹر دونوں ہی کے ذریعہ پیش کیا گیا۔

جمہوریت کے ناکام تجربات فرسودہ اور ازکار رفتہ اقدار سے جذباتی وابستگی اور نظریوں کے ضمن میں ایک غیر فعال غیر جانبداری کا ڈھکوسلہ ہی نئے فنکار کے دل میں عقیدت کو فنا کر کے براہ فروختگی کو پیدا کرتا ہے John Osborne کا ڈراما Look back in anger انگلستان کے اشراقیہ کے حواس پر ایک ایٹم بم بن کر گر ا تھا۔ (۴)

خیر جدید اردو ادب (یا ڈراما) کے ذہنی محرکات اخلاق اور فکری پس منظر کا عرفان اس وقت تک نامکمل رہے گا جب تک جدید مغربی تحریروں فکر کے بنیادی کردار و میدان کی بھی معروضی طور پر کچھ افہام و تفہیم کی سعی نہیں کی جاسکتی۔

آئیے اب دیکھتے ہیں کہ یہ جدید یورپی تحریکات و رجحانات کیا ہیں اور ان کا اثر ہمارے ڈرامے پر کتنا رہا۔

(1) ایبسرڈ تھیٹر Theatre of the Absurd

لفظ ”ایبسرڈ اور تھیٹر“ کے لغوی معنی بالترتیب مہمل، لغو، لچر اور تمثیل، تمثیلی ادب اور فن تمثیل ہے، لیکن اس عنوان کی فضا کو برقرار رکھنے کیلئے اس کے ترجمے کی کوئی ضرورت محسوس نہیں کی جاتی ہے (۵)

کول انگریزی ڈرامے کے جانے مانے نقاد ہیں ان کے دور میں ایک پسر ڈیٹھیٹر کی روایت ابھی پوری طرح

سے رائج نہیں ہوئی تھی اسی لئے انہوں نے اس اصطلاح پر دوسرے انداز سے بات کی ہے وہ لکھتے ہیں۔

The type of play in which the language is deliberately flat and unpoetic and the poetic element is made to reside in the power of the action itself as a poetic image(6)

دراصل ایسر ڈتھیٹر اس سے بڑھ کر اور بھی کچھ معنی و مفہوم رکھتا ہے۔ بقول عتیق اللہ ”لغوی تھیٹر Absurd Theatre لاطینی لفظ absurdus سے مشتق ہے۔ جسکے معنی نامعقول، ابلہ اور مضحک کے ہیں۔۔۔۔۔ تھیٹر آف دی ایسر ڈی اصطلاح کا مو سے اخذ کردہ ہے“ (۷)

دراصل ایسر ڈتھیٹر سے تعلق رکھنے والے ڈراما نگاروں نے ڈرامے کی روایتی تکنیک (خاص کر پلاٹ سے) انحراف کر کے غم اور خوشی، کرب اور انبساط کو زندگی کے دو لازمی پہلوؤں سے تعبیر کیا ہے۔ ان دو انسانی جذبوں کو یہاں بہ یک وقت ایک ہی اسٹیج پر ایک ہی ڈرامے میں دکھایا جاتا ہے۔ زندگی یہاں بد سے بدتر دکھائی جاتی ہے یہی بات کا لحاظ نہیں رکھا جاتا ہے۔ زبان بے ترتیب، لغو مگر معنی خیز بولی جاتی ہے۔ یہاں کردار ایک آنکھ سے روتا ہے اور دوسری آنکھ سے ہنستا ہے۔ طنز ہنسی مذاق، لغویت فریٹیشن وغیرہ ایسر ڈ ڈرامے کی اہم خصوصیت ہے مگر یہ تمام چیزیں اس ڈرامے میں اس لئے شامل کی جاتی ہیں تاکہ ناظر یا قاری یہ ڈراما دیکھ کر یا پڑھ کر اس پر کافی غور و خوض کریں گے۔

یہ تمام چیزیں ایسر ڈ ڈرامے میں محض تفریح کے لئے یا بھرتی کیلئے داخل نہیں کی جاتی ہیں بلکہ یہ سب کچھ معنی خیز اور دل ہلانے والا مواد ہوتا ہے جسکی وجہ سے یہ ڈراما ہمیں زندگی کی بہت ہی عریاں تصویر دکھاتا ہے اور ہم قدم قدم پر سوچنے کیلئے مجبور ہو جاتے ہیں۔ اب جہاں تک کہ ڈرامائی اصولوں کا تعلق ہے۔ یہاں اکثر و بیشتر موضوع اس کائنات میں انسان کی تکلیف دہ صورت حال ہوتا ہے جو خود اسکی اپنی پیدا کردہ ہے۔ یہاں نہ روایتی پلاٹ ہوتا ہے اور نہ کردار نگاری۔ کردار کہاں سے آیا ہے اور آگے پلاٹ میں کیا ہو سکتا ہے۔ ڈرامے کے دوران ان تمام باتوں کا کوئی اتہ پتہ نہیں چلتا ہے بلکہ علامتوں استعاروں و دیگر ادبی صنعتوں کا استعمال جا بجا ہوتا ہے۔ کچھ بیانات مبہم بھی ہوتے ہیں۔ کبھی کبھار ان ڈراموں میں خوابوں کی دنیا بھی بسائی جاتی ہے مگر وہ خواب یکدم ٹوٹ بھی جاتے ہیں۔

الغرض ایسر ڈوراما اس دنیا کی الٹی تصویر پیش کرتا ہے۔ جس دنیا میں تنہائی ہے۔ خوف ہے، دہشت ہے، کسی پر اعتبار نہیں۔ کوئی ہمارا نمکسار نہیں، ہر کسی کو یہاں شک کی نظروں سے دیکھا جاتا ہے، کوئی کسی کی زبان نہیں سمجھتا ہے، ہم کہاں سے آئے ہیں اور کہاں جانا ہے، صحیح راستہ بتلانے والا ہی کوئی نہیں ہے، بلکہ ہر کوئی ہمارا دشمن ہے!

تھیٹر کی اس جدید روایت سے متعلق تمام فنکار برگشتہ افراد ہیں، جنہوں نے بڑی حد تک زندگی کے تسلیم شدہ اقدار کے خلاف اپنی ناراضگی کا اظہار کیا ہے۔ جن میں یسول بیٹک (1906-1989) کا نام سب سے اہم مانا جاتا ہے۔ بیٹک کا ڈراما (Waiting for Godot) (1953) دنیا کے بیشتر ممالک میں مختلف طبقوں کے لوگوں کے سامنے کھلا گیا اور اس کو مختلف زبانوں میں ترجمہ کر کے شائع بھی کیا گیا۔ یہ نقادوں کے لئے موضوع بحث بھی بنایا ہم یہ بھی کہیں گے کہ یہ ڈراما عالمی ادب پر ایک تحریک کی صورت میں چھا گیا۔ ایسر ڈتھیٹر سے تعلق رکھنے والا دوسرا اہم فنکار (1912-1994) Ionesco آئنسکو بھی ہے۔ ان کے ڈرامے کرسیاں The Chairs کے بارے میں پروفیسر زاہدہ زیدی رقم طراز ہیں:

”کرسیاں بھی ایک طویل استعارہ ہے۔ ایونسکو نہ صرف ایسر ڈورامے کا ایک معتبر استاد، بلکہ اداں گارڈ ڈرامے کا ایک نظریہ ساز بھی ہے۔ کرسیاں ایک اعتبار سے Anti-Realist ڈراما ہے، جسکی ساخت میں علامتی، اظہاری، اور سرسٹ عناصر کے ساتھ ساتھ فکشنل عناصر بھی موجود ہیں۔“ (۸)

تیسرا اہم فنکار ایسر ڈتھیٹر کا ڈان ٹرینٹ (Jean Genet) (1910-1986) ہے۔ وہ بیٹک اور آئنسکو کے چھ منفرد تھا۔ وہ خود کو چھوٹے اور نچر مقرر دیتا تھا۔ انکی وجہ یہی ہے کہ حالات نے انہیں جراثیم کا ارتکاب کرنے اور پھر جیل کی سزا کاٹنے پر مجبور کر دیا تھا۔ اس لئے انکے ڈراموں میں اس قسم کے موضوعات ہمیں عام ملتے ہیں اور وہ ان سے کافی دلچسپی رکھتے تھے۔ ان کا نظریہ ہے کہ سماں چور ہے، کمتر ہے، ذلیل ہے۔ اس لئے جرم یا اس سے وابستہ دوسرے فعل ہی خُسن ہے۔ یہی انکے ڈراموں کی خصوصیت ہے، جسکا خاص اظہار انہوں نے اپنے ڈرامے The Maides میں کیا ہے۔

اوپر ذکر کئے گئے ان ڈراما نگاروں کے علاوہ ارتھر ادا موف، ہیٹر لڈنوز، ایڈورڈ آبی، فرناندو ابال اور مینول دی پیدر و لو وغیرہ نے بھی اس روایت کو عالمی سطح پر اور زیادہ مستحکم کیا ہے۔ اُردو میں ایسر ڈورامے کے عناصر ابتدا میں ہمیں کرشن چندر کے ہاں ملتے ہیں اور انہوں نے بیٹک کے ڈرامے کو ”گودو کے انتظار میں“ کے عنوان سے اُردو میں منتقل بھی کیا ہے۔ ان کے بعد اس روایت کو آگے لے جانے میں دوسرے لوگوں کا کافی ہاتھ رہا ہے، جن کا ذکر اب یہاں تفصیل سے کیا جا رہا ہے۔

انور عظیم (۱۹۲۴ء پیدائش - ۲۰ اکتوبر ۲۰۰۰ء وفات)

انور عظیم کو عام طور پر ترقی پسند فکشن رائٹر مانا جاتا ہے۔ ان کے چھ افسانوی مجموعے اور تین ناول کتابی صورت میں منظر عام پر آ کر داد و تحسین حاصل کر چکے۔ علاوہ ازیں جدید ڈراما نگاری میں بھی ان کا نام صف اول میں شامل کیا جاتا ہے۔ وہ اپنی ڈراما نگاری کے حوالے سے خود چند اہم باتوں کا انکشاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

’۱۹۵۱ء اور ۱۹۵۳ء کے دوران میں نے کئی ڈرامے لکھے تھے جو آل انڈیا ریڈیو سے نشر ہوئے تھے۔ اس کے بعد کوئی پندرہ سال کا طویل وقفہ ایسا تھا جب میں نے ڈرامے نہیں لکھے۔ اس زمانے میں، میں نے صرف افسانے اور ناول لکھے۔ ساتھ ہی ساتھ یہی وہ زمانہ تھا جس میں دنیا کے بہترین ڈرامے پڑھے اور دنیا کے بعض بہت سے ترقی یافتہ اسٹیج پر دنیا کے بعض شاہکار کلاسیکی اور جدید ڈرامے دیکھے۔ اس تجربے کے بے پناہ تاثر کے داخلی رد عمل کا سب سے دلچسپ اور ہوش ربا پہلو یہ تھا کہ میں پہلی فرصت میں یہ بھول گیا کہ کبھی میں نے ڈرامے بھی لکھے تھے۔

۷۰۔ ۱۹۶۹ء میں یکا یک ایک قسم کی اندرونی تخلیقی خلش نے مجھے ڈراما نگاری پر مجبور کر دیا۔ میں نے پانچ سال میں چھ ڈرامے لکھے۔ آوازوں کے قیدی ۱۹۷۰ء جانے پہچانے انجانے ۱۹۷۱ء رات کے راہی ۱۹۷۲ء گول کرہ ۱۹۷۳ء سورج کا سفر ۱۹۷۴ء یہ ڈراما میسک گور کی کے ناول ”ماں“ پر مبنی ہے اور پت جھڑ ۱۹۷۵ء۔ یہ ڈرامے ریڈیو سے نشر ہو چکے ہیں۔“ (۹)

”رات کا راہی“ اصل میں انور عظیم کا ریڈیائی ڈراما ہے جو پہلی بار اردو سروس آکاش وانی سے ۱۹۷۲ء میں نشر ہوا۔ پھر ”گفتگو“ کے ایک شمارے میں مصنف کے نوٹ کے ساتھ شائع ہوا۔

یہ ڈراما تین ایکٹوں پر مشتمل ہے اور ۵۴ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ جس کے کرداروں میں فگار (پروفیسر عمر کوئی پٹنا لیس پچاس سال) نفیس (ڈاکٹر۔ عمر۔ چونتیس پنہیس سال) جنید (نفیس کا شوہر وکیل عمر چالیس سال) گیتی (نفیس کی بہن عمر چھبیس ستائیس سال) ایک جوان مرد، ایک جوان عورت، مہمان، چند مرد اور عورتیں سبھی اپنے اپنے مسائل میں الجھے ہوئے ہیں۔ اس کے علاوہ گیتی کا شوہر وکرم بھی ایک غائب کردار ہے جس کی کہانی واضح نہیں ہو جاتی ہے۔

یہ ڈراما اگرچہ ریڈیو ڈراما ہے مگر اس میں مصنف نے ایپسرو ڈکٹینک کو بروئے کار لایا ہے جسکی وجہ سے اس ڈرامے کا پلاٹ روایت سے بالکل ہٹ کر لکھا گیا ہے۔ کردار نگاری، مکالمہ نگاری دونوں میں جگہ جگہ سخت علامتوں کا استعمال کیا گیا ہے، نہ کسی کردار کی شخصیت سامنے اُبھر کر آتی ہے اور نہ مقصد واضح ہوتا ہے البتہ صرف تمام کرداروں کی نفسیاتی الجھنوں کو سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔

انور عظیم ایک اچھے ڈراما نگار تسلیم کئے گئے ہیں جنکے بارے میں پروفیسر زاہدہ زیدی نے لکھا ہے۔

”اس وقت ان کے صرف دو ڈراموں کے واضح نقوش میرے ذہن میں محفوظ ہیں، جو ان کی ڈراما نگاری کے دو اہم دھاروں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ”رات کے راہی“ جو نفسیاتی بصیرتوں کا خزانہ ہے اور جس میں انور عظیم نے اپنے غیر معمولی کرداروں کے لاشعور کی کامیاب عکاسی کی ہے اور ان کے المناک تجربات اور الجھنوں کو کامیابی سے ڈرامے کے قالب میں ڈھالا ہے۔ ”دوسرا گول کرہ“ جو تجزیہ کی انداز کا ڈراما ہے اور جس میں انور عظیم ایپسرو ڈرامے کے تصور سے متاثر معلوم ہوتے ہیں۔“ (۱۰)

ایوان اردو دسمبر ۲۰۰۰ء کے مطابق انور عظیم کے ڈراما مجموعے ”رات کے راہی“ کی اہم آمد تھی مگر اس کے شائع ہونے کی تفصیل ہمیں نہ مل سکی۔ انھوں نے کچھ زیادہ ڈرامے نہیں لکھے مگر جو بھی لکھے ایک تو مغربی جدید ڈرامے کے زیر اثر لکھے اور انہیں ہندوستان کے مختلف ڈراما گروپوں نے اسٹیج بھی کیا۔ اسکے علاوہ دہلی ٹی وی اسٹیشن سے انکی ٹیلی فلم ”فخر و میاں“ بھی ٹیلی کاسٹ ہوئی۔

البتہ جب بھی انور عظیم کی ڈراما نگاری کی بات ہوگی تو ہمیں یہ ماننا پڑے گا کہ ان کا ڈراما ”آوازوں کے قیدی“ جدید اردو ڈراما میں ایک شاہکار کی حیثیت رکھتا ہے۔

یہ ڈراما پہلی بار ”شعور“ نئی دہلی کے مارچ ۱۹۷۸ء کے شمارے میں چھپا۔ غالباً ابھی تک الگ کتابی صورت میں منظر عام پر نہیں آسکا اور تنقیدی نقطہ نظر سے اس ڈرامے کا پہلی بار دریافت کرنے کا سہرا پروفیسر ظہور الدین کو جاتا ہے۔ جنھوں نے اپنی کتاب ”جدید اردو ڈراما۔ نئے یورپی رجحانات کی روشنی میں“ میں اس پر ایک طویل مقالہ لکھا جس میں اسکے کئی لائےنی عناصر اُجاگر کئے ہیں۔

اس ڈرامے کے موضوع اور ہیئت سے متعلق آغاز میں انور عظیم کی لکھی ہوئی چند ہدایتی سطریں کچھ اہم باتوں کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔

”... اس کے (ڈرامے) بعض کردار میں ایک سے زیادہ کردار پوشیدہ ہیں۔ اس لئے اس کو اسٹیج پر پیش کرنے سے پہلے کرداروں کی situational duality کا تجزیہ بہت ضروری ہے تاکہ ایک خاص صورت حال میں متعلقہ کرداروں کے ڈرامائی transition پر پوری گرفت ہو ... پس منظر میں ایک بہت بڑا انقلاب پوش بت شروع سے آخر تک کھڑا رہتا ہے۔۔۔۔۔ پیش کش کا انداز farce کا ہے لیکن اسکی زیریں ڈرامائی لہر ایسے کی ہے۔“ (۱۱)

”آوازوں کے قیدی“ ڈرامے میں پلاٹ نام کی کوئی چیز نہیں ہے، البتہ یہاں مختلف کردار جنگلی کوئی خاص پہچان بھی نہیں ہے آپسی مکالموں کے ذریعے اپنی اپنی نفسیات کو پیش کرتے ہیں۔ ڈرامے کے شروع سے لیکر آخر تک یہ کردار کسی رستوران کے کمرے میں بیٹھے ہوئے بے سروپیر کی گفتگو کرتے جاتے ہیں جسکے دوران وہ اپنا اپنا کرب اگل دیتے ہیں جو کہ اس ماحول کا دین ہوتا ہے جسکے وہ سارے پیدا کر رہے ہیں۔ ٹھیک ہے وہ عصری شعور رکھتے ہیں مگر یہاں انکی ذات کی شکست اور بے مقصدیت دکھائی گئی ہے۔ وہ کبھی کبھار اس نتیجے پر پہنچ جاتے ہیں:

نہرو جیکٹ والا جوان: (جاگتے ہوئے) سنا تم نے، لوگ مکتی کی باتیں کر رہے ہیں۔

مفلر والا جوان: مکتی! My Foot! انسان نہ اپنی مرضی سے پیدا ہوتا ہے نہ اپنی خوشی سے مرتا ہے۔ پھر مکتی پائے تو کیسے؟

دوسری میز کی دوسری عورت: ہر انسان آزاد پیدا ہوتا ہے تم آزاد پیدا ہوئی ہو، لیکن پیدا ہوتے ہی تمہیں زنجیروں نے جکڑ لیا ہے۔ اپنی آزادی کے لئے لڑو۔ صرف اس طرح تم اپنے آپ کو منوا سکتی ہو۔ زنجیروں کو توڑ سکتی ہو۔ یہی ایک راستہ مکتی کا۔ (۱۲)

اس ڈرامے میں علامتوں اور ابہام کا جگہ جگہ استعمال کیا گیا ہے۔ کہیں کہیں اس ڈرامے میں قنوطیت و دہریت اور کمیونزم کی ترجمانی بھی کی گئی ہے۔ یہاں انور عظیم نے ڈرامے کے روایتی اصولوں سے کھلے عام انحراف کیا ہے جو کہ اس ڈرامے کی سب سے بڑی خوبی ہے اور اس پر ڈھیر بڑی صحیح پہچان بھی ہے۔

حمید اللہ

سلسلہ روز و شب کے عنوان سے حمید اللہ کا ڈراما ”تحریک“ میں چھپا، مگر انہوں نے ڈرامے کے آخر میں ”ہندی سے ترجمہ“ بھی لکھا۔ اصل ڈراما نگار کے بارے میں کچھ اشارہ بھی نہیں کیا گیا ہے۔ اس سے اس بات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے شاید موصوف نے یہ ڈراما ہندی میں پہلے لکھا ہے پھر خود ہی اردو میں منتقل کیا ہے۔

یہ ڈراما ڈرامے میں ڈراما within-a-play ہے اور موصوف نے اسکی اسٹیج کاری و دیگر بیانات بھی اس میں شامل کئے ہیں۔ پہلے ڈرامے میں سوتر دھار بھی آتا ہے اور ڈراما نمائے وابستہ لوگ ڈراما کھیلنا چاہتے ہیں مگر ڈرامے کی ریہرسل ابھی پوری نہیں ہوئی تو دوسرا ڈراما کھیلنے کا اعلان کیا جاتا ہے۔

اس ڈرامے میں ”بوس“ کی نجی سکرینیٹری ایک مشینی عورت ہوتی ہے۔ یہ کردار موجودہ ماحول کی عکاسی کرتا ہے۔ یہاں ”بوس“ جب اپنی بیوی لٹی کو فون پر کوئی توجہ نہیں دیتا ہے تو وہ خود اگلے آفس آکر کہتی ہے: (یہاں دونوں میاں بیوی کے مکالمے ایسر ڈیں)۔

لٹی: میں سب کچھ سمجھ گئی ہوں تم ایک بیکار شوہر ہوتے جا رہے ہو۔ صرف نام کے شوہر بوس: شکر ہے تم نے مجھے نامزد نہیں کیا۔ (۱۳)

یہاں ڈرامے میں تیزی سے بدلتے ہوئے زمانے کی رو دکھائی گئی ہے۔ جس میں مذہب سے بیزاری، نام کے رشتے، ہڑتال، فیملی پلاننگ، آپسی رسہ کشی، ذہنی کشمکش، استحصال اور بغاوت جیسے موضوعات کا بھی اظہار خیال کیا گیا ہے۔ اور انسانی سماج یا زندگی کو درپیش مختلف چھوٹے بڑے خطرات کی طرف بھی ہماری توجہ مبذول کرائی گئی ہے۔

کمار پاشی

ہم جب بھی اردو کے جدید ادب خاص کر شاعری، افسانہ اور ڈرامے کی بات کرتے ہیں تو کسی نہ کسی طریقے سے کمار پاشی کا نام ہمیں ضرور دیکھنے کو ملتا ہے۔ انکی براہ راست اردو تھیٹر سے وابستگی نہ تھی اور نہ انہوں نے کچھ زیادہ ڈرامے لکھے۔ البتہ انکے صرف دو ڈراما مجموعے شائع ہوئے جن میں انہوں نے پہلے مجموعے میں جملوں کی بنیاد (۱۹۷۴) میں صرف ایک اور ڈراما کا اضافہ کر کے اس کا عنوان ”اندھیرے کے قیدی“ (موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی ۱۹۷۹ء) رکھ کر پھر سے شائع کیا۔

غرض کہ کل ملا کر انکے ڈراموں کی تعداد آٹھ ہے، جو سارے یکبابی ہیں اور مختصر ترین ہیں، جسکی وجہ سے جیسی ساز میں چھپ گئے۔ ان ڈراموں کو ناقدوں نے بہت ہی سراہا ہے۔ پرفیسر زاہدہ زیدی نے دوسرے مجموعے کا دیباچہ دو صفحات پر رقم کیا اور پروفیسر ڈاکٹر ظہور الدین نے اپنی کتاب ”جدید اردو ڈراما“ میں ان پر بیس صفحات پر روشنی ڈالی ہے۔ ان ڈراموں میں کیا کچھ ہے، کیا یہ ڈرامے اردو کے ڈرامائی ادب میں کچھ اضافہ کر گئے۔ کیا ان سے ہماری کوئی کمی پوری ہو سکتی ہے۔ کیا ان ڈراموں سے اردو ڈراما کو ہم عصر مغربی ڈراما کے مد مقابل کھڑا کر سکتے ہیں۔ کمار پاشی کے ہم عصر اردو ڈراما نگاروں میں ان کا مقام کہاں ہے؟ غرض کہ یہ ایسے چند سوالات ہیں جو ناقدیں سے پوچھے جاسکتے ہیں۔ البتہ میں تو صرف اتنا ہی اُس کے بارے میں کہوں گا کہ کمار پاشی کے یہ ڈرامے ڈراما کی روایتی تکنیک سے انحراف کرتے ہیں خاص کر زبان و بیان کے اعتبار سے وہ بے باک بولتے ہیں، ان کا کردار جو کچھ کہتا ہے وہ اسکے شعور میں ہوتا ہے۔ چاہے وہ گری ہوئی بات کیوں نہ ہو۔ بات دل سے نکل کر زبان پر آہی جاتی ہے۔ اسی لئے جدید ڈرامائی تنقیدی اصولوں کے مطابق انہیں ابسورڈ ڈرامے کے زمرے میں شامل کیا جاسکتا ہے۔

اس مجموعے میں شامل پہلا ڈراما ہے ”جملوں کی بنیاد“ جو کہ اس کا عنوان بھی ہے۔ یہ ڈراما زندگی کی بے معنویت اور لامقصدیت کو ابھارتا ہے۔ ڈرامے میں سات کردار ہیں اور وہ کھڑکیوں سے کود کر اسٹیج پر جلتے ہیں۔ کمرے کی سات کھڑکیاں ہیں جہاں سے یہ کردار آتے ہیں۔ دراصل یہ ایک علامتی تصور ہے۔ سات کھڑکیوں کا معنی سات آسمان بھی لیا جاسکتا ہے۔ وہ کردار جو کچھ بھی بولتے ہیں۔ انکے نزدیک یہ کائنات مشکوک ہے۔ چونکہ اس ڈرامے کا کوئی پلاٹ نہیں ہے البتہ کردار اسٹیج پر آ کر اس لائینی زندگی کے متعلق اپنے اپنے رد عمل یا خیالات کو مختلف پہلوؤں سے ظاہر کرتے ہیں۔ جملوں میں ابہام ہے اور جملہ ٹھیک طرح سے بولنے پر زور دیا جاتا ہے۔

چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

گلاب: (غصے میں) پہچان نہیں احمق۔ شناخت کہہ۔ صبح لفظ استعمال کرنا سیکھ!

سمیر: سیکھ لوں گا یا ر۔۔۔۔۔

گلاب: کس اُلُو کے پٹھے سے؟

سمیر: (اونچی آواز سے چیختے ہوئے) اپنے ڈیڈی سے۔ سنا تم نے؟ اپنے ڈیڈی سے۔۔۔۔۔ سنا تم نے؟

گلاب: (ہنس کر) یوں کیوں نہیں کہتے۔ اپنے ہونے والے ڈیڈی سے۔

سمیر: آخر تمہیں میری ماں کی جوانی سے المرجی کیوں ہے؟

گلاب: اب المرجی نہیں۔ رشک کہہ۔ (چڑ کر) سالا کبھی صحیح لفظ کا استعمال نہیں کرے گا۔۔۔۔۔

سمیر: (انگڑائی لیتے ہوئے گلاب سے مخاطب ہو کر) آؤ ذرا تخت پر سو جائیں

گلاب: تو کیا تم اب تک جاگ رہے تھے؟

سمیر: نہیں۔۔۔۔۔ (وقفہ) پیشاب کر رہا تھا (۱۴)

اس مجوے میں شامل دوسرا ڈراما ”اندھیرے کے قیدی“ ہے جس میں سونو اپنے گھر کی دہلیز پر بیٹھا ہوا ہے اور اسکے پاس اسکا دوست نندی آتا ہے۔ سونو اپنے باپ کو مارنے کیلئے اپنے دوست کی مدد حاصل کرنا چاہتا ہے کیونکہ اس کے باپ نے اسکی ماں کو تڑپا تڑپا کر کے پاگل بنا دیا تھا۔ اسکا باپ اپنے کمرے میں سویا ہوا ہے۔ نندی کمرے میں جاتا ہے لیکن فوراً واپس لوٹتا ہے کیونکہ شاید وہ جاگ رہا ہے۔

سونو کی بیوی انیتا بھی وہاں آتی ہے۔ وہ حاملہ ہے اور وہ یہ نہیں چاہتی کہ اسکے سُسر کا سایہ اس کے بچے پر پڑے۔ اور وہ بھی اپنے سُسر کو مارنے کیلئے تیار ہو جاتی ہے۔ باوجود زبردست جدوجہد کے وہ اُسے مارنے میں کامیاب نہیں ہوتے ہیں۔ اور ڈراما اُسی کے مرنے کے انتظار پر ختم ہوتا ہے۔

یہ بوڑھا کون ہے؟ اور انہوں نے اپنی اولادوں کا ایسا کیا بگاڑا ہے کہ وہ اسکو قتل کرنا چاہتے ہیں مگر نہیں پاتے ہیں۔؟

ان تمام سوالوں کا جواب ہمیں عصری زندگی میں مل سکے گا۔ جہاں رشتے ناطے سب ختم ہو گئے ہیں۔

تیسرا ڈراما ”ایٹی کیٹ“ ہے جس میں نروان کے دوست اگنی ہوتری کی ماں کا انتقال ہو گیا ہے اور نروان اپنی بیوی رکیتم کو اسکے پاس جانے کی تاکید کرتا ہے تاکہ وہ وہاں سے شراب کی بوتلیں لائیں۔ پھر اسکے گھر میں اسکے دوستوں کی پارٹی جسی گائے اور اتنے میں ہوتری بھی شراب کی بوتلیں لے کے آتا ہے۔

ڈراما ”یو“ میں پانڈے اور اسکی بیوی کو اپنے ہی گھر میں کسی چیز کے جلنے کی بو آتی ہے۔ ان کا نوکر روشن اور دوست گری دھر بومحسوس کر کے جلنے والی چیز کو ڈھونڈنے لگتے ہیں مگر انہیں گھر میں کوئی بھی چیز جلتی ہوئی نہیں ملتی

ہے، تو وہ کہتے ہیں کہ اب یہاں کوئی بونہیں ہے۔ انہیں خواہ مخواہ وہم ہو گیا تھا۔ ان کا ایک اور دوست زمیری آکر ان سے کہتا ہے:

زمیری: (طنزاً) ارتھات یہ مباحثہ! کہ بواب بھی ہے۔ بدستور..... صرف آپ کو عادت پڑ گئی

ہے۔۔۔۔۔

مطلب یہ ہے کہ گھنٹوں بوسنگھتے رہنے سے آپ کے سونگھنے کی قوت ختم ہو گئی ہے۔ اب اگر اس میں کوئی گلی سڑی انسانی لاش بھی لا کر رکھ دی جائے تب بھی آپ کو سڑاؤ نہیں آئے گی۔ (۱۵)

”کمپلیٹ“ بظاہر ایک مذاحیہ ڈراما ہے جس میں ایک نومنزہ عمارت کا لفٹ خراب ہو گیا ہے۔ اور گوسوامی کو اوپری منزل میں اپنے دوست سے ملنے جانا ہے تو وہ کمپلیٹ لکھنا چاہتا ہے۔ اتنے میں بہت سارے لوگ آجاتے ہیں۔ ان میں ایم اے فاضل کال کراکیش بھی ہوتا ہے تو وہ گوسوامی کو یہ ترکیب بتاتا ہے کہ ہم آنے جانے والے لوگوں کا راستہ روک لیں گے اور اُسی سے ان کا مسئلہ (یعنی لفٹ ٹھیک کرانے کا) حل کیا جائے گا۔ وہ ایسا ہی کرتے ہیں۔ لوگوں کو روک لیتے ہیں مگر راکیش کا دوست جب آتا ہے تو وہ یکدم گوسوامی کو چھوڑ کر اپنے دوست کے ساتھ چلا جاتا ہے۔ غرضیکہ یہ اس کو ایڑو نچر بنا لیتا ہے۔ یہاں راکیش کا تعلق ایک سیاسی گھرانے سے ہوتا ہے۔ اصل میں یہ ڈراما ان ہی لوگوں پر طنز ہے۔

ڈراما ”چور“ کا موضوع بھی اگرچہ کچھ نیا نہیں ہے مگر ڈراما نگار نے اُسے نئے انداز میں ضرور پیش کیا ہے۔ انجنا کے پیٹ میں منیش کا بچہ پل رہا ہے اور وہ اسکے ساتھ چند مجبوریوں کے پیش نظر شادی نہیں کر پاتا ہے پھر انجنا کو ان ہی حالات میں دیال قبول کر لیتا ہے۔ دیال اب ایک شرابی بن گیا اس کے باوجود بھی انجنا ایک نیک بیوی بن کر اسکے ساتھ رہتی ہے۔ ایک دن منیش ان کے گھر آتا ہے اور انجنا سے انکے بیٹے سے ملنے کیلئے اصرار کرتا ہے۔ وہ جب اپنے بیٹے روہت سے ملتا ہے تو پھر وہاں سے جانے کا ناظم نہیں لیتا ہے اس طرح انجنا چور چور چلانے کیلئے مجبور ہو جاتی ہے۔

اس مجموعے کے آخری ڈرامے ”تھکے ہارے“ میں بھی اس دور کے اندرون کی عکاسی کی گئی ہے ہم بظاہر انسانیت کے بڑے بڑے دعوے کرتے ہیں مگر عملی طور پر اس میدان میں کوئی بھی کھرا نہیں اُترتا ہے۔ جلی گئے رات بس کا انتظار کرتا ہے اور فریڈ بھی آتا ہے۔ وہ سائیل سوار اور سکٹور سوار کو اپنا اپنا پتہ کچھ فرضی بتا دیتے ہیں

اور پھر جب دونوں کو کانشیبل پکڑتا ہے تو وہاں بھی خود کابچاؤ کرتے ہیں اور دوسرے کو پھنسانے کی کوشش کرتے ہیں۔

مجموعی طور پر جب کمار پاشی کے ان ڈراموں کو دیکھا جائے گا تو یہاں موضوع بیان یا پھر تکنیک میں کہیں کچھ نیا پن ضرور ہے۔ جملوں کی بنیاد، اندھیرے کے قیدی، ایٹی کیٹ اور یو میں زیادہ تر ایسر ڈتھیر کی روایت کو ملحوظ نظر رکھا گیا ہے۔ زندگی کی بے معنویت انکے ہاں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ یہاں تک کہ کہیں کہیں انکی دہریت کا بھی احساس ہونے لگتا ہے۔ یہاں ایسی زندگی کی عکاسی کی گئی ہے جہاں انسانی رشتے ختم ہو گئے ہیں۔

آخر پرظہور الدین کی یہ رائے بھی درج کی جائیگی جس میں وہ کمار پاشی کے ڈراموں کا تجزیہ پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

”کمار پاشی نے اپنے ڈراموں میں انسانی زندگی کی..... ٹھوس حقیقت سے آنکھ ملانے کی کوشش کی ہے“ (۱۶)

پروفیسر ساجدہ زیدی

ساجدہ زیدی کے مجموعے ”سرد کوئی نہیں“ میں شامل ان کا دوسرا ڈراما ”مجھے ڈرائیونگ سکھا دو“ ایک ایکٹ کا مختصر اسٹیج ڈراما ہے جو کہ ایسر ڈتھیر پر لکھا گیا ہے۔ بقول پروفیسر زاہدہ زیدی ”اس میں ایسر ڈ ڈرامے کی آفاقی بصیرتوں کا نشان تک نہیں ملتا“۔ (۱۷)

یہ اسلئے کہ ایک تو یہ ڈراما مختصر ہے جس میں صرف دو ہی کردار پیش کئے گئے اور موضوع کچھ روایتی ہے، جس میں میاں بیوی کی نوک جھونک دکھائی گئی ہے، مگر یہاں فرق صرف اتنا ہی ہے کہ یہ دونوں کردار اعلیٰ تعلیم یافتہ ہیں اور لندن میں مقیم ہندوستانی ہیں۔ وہ دونوں ایک دوسرے سے عجیب و غریب طریقے سے وابستہ ہیں۔ یہ ڈراما خالص نثر میں ہے اور جملوں، فقروں اور بحث و تکرار کے لاتنا ہی سلسلوں کے ذریعے ایک دوسرے کے اعصاب پر سوار ہوتے رہتے ہیں۔ دونوں میں علم کی بصیرت ہے۔ وہ ایک دوسرے کی بات ماننے کیلئے تیار نہیں ہو جاتے ہیں۔ بس اپنے اپنے علم کا رعب جمانا چاہتے ہیں جسکی وجہ سے ایک دوسرے کو چین کا سانس نہیں لینے دیتے۔ یہاں ان کی گفتگو سے گہری باتیں بھی سامنے آتی ہیں۔ یہ ان کا ایک قسم کا کھیل ہے، وقت گزاری کا طریقہ ہے اور ایسر ڈتھیر کا بھی یہی ایک نمونہ ہے۔

مصنفہ نے اس ڈرامے کے ذریعے یا انکی اس بحث و تکرار کے ذریعے اس اعلیٰ تعلیم یافتہ جوڑے (یا پھر

طبقہ کہیں گے) کی کسی حد تک قلعی بھی کھول دی ہے۔ یہ لوگ سنجیدہ اور باشعور ہوتے ہوئے بھی کیسے کبھی کبھار آسمان سے زمین پر گر جاتے ہیں اور ان کی گفتگو کا ماحصل کیا ہوتا ہے؟۔ غرضیکہ یہ ایک قسم کا گہرا طنز بھی اس سوسائٹی پر ہے۔ ملاحظہ ہو چند مکالمے۔

میاں: کہ تم ہر شخص کو کٹ جت بنا سکتی ہو۔

بیوی: کہ تم میں اور بھینس میں کوئی فرق نہیں ہے۔

1. م: تم جیسی بھینسوں تک میں؟

ب: تم خود بھینس ہو۔ (۱۸)

2. ب: معلوم ہوتا ہے تم فرائڈ کے نام سے بھی واقف نہیں ہو۔ فرائڈین سائیکولوجی کا یہ مونا سا اصول ہے کہ ایگو جتنی کمزور ہوتا ہے خود کو مونا بنا کر ظاہر کرتی ہے۔

م: فرائڈین سائیکولوجی پڑھ پڑھ کر تم خود ذہنی مریض بن چکی ہو۔

ب: میں ذہنی مریض بن چکی ہوں یا میں ایک نیورومانٹک کو بھگتنے کا فن سیکھ چکی ہوں؟

م: میں نیورومانٹک بالکل نہیں ہوں۔۔۔۔۔ (۱۹)

شیم خفی

پروفیسر شیم خفی کے پہلے ڈراما مجموعے ”مٹی کا بلاوا“ میں چھ ڈرامے شامل ہیں۔ جن میں آخری ڈراما ”پانی۔ پانی“ کے عنوان سے ہے۔ یہ ڈراما نکلے باقی ڈراموں کی طرح مختصر ہے اور ریڈیو کیلئے لکھا گیا ہے۔ مگر یہ ڈراما اپنے موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے ایسر ڈھیڑ سے تعلق رکھتا ہے۔

یہ ڈراما کی تنقید میں سب سے پہلے اس ڈرامے کو ہمیں ڈاکٹر ظہور الدین نے متعارف کرواتے ہوئے لکھا ہے۔

”اس ڈرامے کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ یہ ڈراما موضوع کے اعتبار سے لالچنی اور ہیبت کے اعتبار سے ایک ڈرامے کے زمرے میں آتا ہے“۔ (۲۰)

ایک یہ اسلئے ہے کیونکہ اس میں راوی کی آواز سے انسانی زندگی کے ازلی وابدی کرب کا احساس ہمیں

شروع سے آخر تک رہتا ہے۔ ڈراما آگے بڑھتا ہے تو ہمیں زندگی کی بے معنویت اور بے مقصدیت کے مختلف روپ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ یہاں تک کہ راوی ماس میڈیا کے ذریعے بے معنویت کا کھلم کھلا اعلان بھی کرتا ہے۔

ملاحظہ ہوائیڈیو ریل:

”۔۔۔۔۔ ہم جو انفرادیت اور انفرادی آزادی پر اتنا زور دیتے ہیں۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہم سارے رشتے بھلا بیٹھے ہیں۔ ہم بات کرتے ہیں سماج میں انسان کی تنہائی اور بے بسی اور بے مہری کی اور ایسا لگتا ہے کہ ہم سب تنہائی کے احساس اور ایسے کے شکار ہیں۔ لیکن ہم اپنی ذاتی زندگیوں میں سماجی جرائم کا ارتکاب کرتے ہیں۔“ ۲۱۔

ڈرامے میں زیادہ تر کردار راوی کا ہے اس کے علاوہ بھی جو باقی کردار ہیں وہ صرف مختلف آوازیں ہیں جن کا تعلق کسی مخصوص طبقے سے نہیں ہے بلکہ یہ لوگ اس کرۂ ارض کے ایک ترقی پزیر مشرقی علاقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ راوی ہی بار بار مختلف لوگوں خاص کر وہ بجوم سے مخاطب ہو کر انہیں سمجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن وہ لوگ اُس کا مذاق اڑاتے ہیں یہاں جو بھی کردار ہمارے سامنے آتا ہے اُس کا ہمیں کچھ اتنا پتہ نہیں ہوتا اور وہ اپنی کوئی خاص شناخت بھی نہیں رکھتے ہیں۔ جگہ جگہ علامتوں کا بھی سہارا لے لیا گیا ہے، یہاں اگرچہ حقیقی صاحب کسی خاص طبقے کی نمائندگی (انکی بقیہ ڈراموں کی طرح) نہیں کرتے ہیں مگر خود کو کیونسٹ ضرور ظاہر کرتے ہیں۔

آفاق احمد

آفاق احمد کا ڈراما ”قصہ پانچ درویشوں کا“ جموں و کشمیر کلچرل اکیڈمی سے انعام یافتہ ایک اسٹیج ڈراما ہے۔ اس ڈرامے میں انہوں نے اسٹیج کی پیش کش کے لئے ہدایات بھی لکھے ہیں اور یہ ڈراما اپنے موضوع، مواد اور تکنیک کے اعتبار سے ایسپر ڈھیسڑ کی ایک مثال ہے۔ حالانکہ مصنف نے اس ڈرامے میں اگرچہ موجودہ دور کے حالات کی خوب عکاسی کی ہے مگر پھر بھی اس کے عنوان، مرکزی خیال اور طرز بیان کے اعتبار سے یہ اردو کی مشہور داستان باغ و بہار (میر امن دہلوی) سے ملتا جلتا ہے۔ پہلے ایکٹ کے پہلے منظر میں پردہ اٹھتے ہی درویش ۵ آتا ہے اور اس کے ساتھ ہی چار اور کردار بھی سر جوڑے بیٹھے ہیں۔ درویش ۵ تماشا بین سے مخاطب ہو کر کہتا ہے:

اس طرح وہ اس دور کی حقیقت بیان کر کے اس پر طنز کے وار بھی کرتا ہے۔ اب اسٹ لائیٹ چار درویشوں پر پڑتی ہے اور وہ آپس میں باتیں کرنے لگتے ہیں۔ پھر وہ درویش ۵ سے بھی متعارف ہوتے ہیں۔

اس طرح یہ چار لوگ اس رات میں اپنی اپنی سرگزشت بیان کرنے کا فیصلہ کرتے ہیں۔ اور درویش ۵ انہیں یہ بھی کہتے ہیں کہ پاس ہی میرا گھر ہے۔ آپ میں سے جو بھی پہلے اپنی کہانی سنانا چاہے وہاں جاسکتا ہے اور جس کردار کے بارے میں سوچے گا وہ اس کے سامنے موجود ہوگا۔ درویش ۵ جو کہ خود تو بہت ہی چالاک ہے مگر بد قسمتی ہے کہ وہ زمانے سے بہت ہی عاجز آ گیا ہے۔ اس لئے اُن درویشوں کے ساتھ مل بیٹھا۔ یہاں سب سے پہلے درویش ۱ کہانی سنانے کے لئے آجاتا ہے تو دوسرے منظر میں درویش ۱ باغ و بہار کے درویش کی طرح اپنی کہانی مایک پر شروع کرتا ہے اور اس طرح سیٹ پر اندھیرا چھا جانے سے ہی اس کا ڈراما شروع ہوتا ہے۔

اس کی کہانی ختم ہو جانے کے بعد ہر کوئی درویش اسی طرح اپنی اپنی کہانی دوسرے مناظر میں بیان کرتا ہے اور ہر کسی کی کہانی ایک سے بڑھ کر ایک خطرناک اور دلچسپ ثابت ہوتی ہیں۔ سبھی لوگوں نے زندگی میں اپنوں سے بھی اور غیروں سے بھی دکھ حاصل کئے ہیں۔ جو موجودہ دور کی خاصیت یا عکاسی یہاں اُن کی کہانیوں میں بیان کی گئی ہیں۔ یہاں موصوف ڈراما نگار نے اس بھاگتی ہوئی زندگی کو پوری طرح سے بے نقاب کیا ہے۔

اس ڈرامے کا کوئی روایتی پلاٹ نہیں ہے، ہر کہانی کا ایک ایک پلاٹ ہے۔ ڈراما نگار نے یہاں اسٹیج ہدایات میں ڈوکھڑیوں (۱) (۲) کا بار بار (تقریباً ہر منظر میں) ذکر کیا ہے۔ جوں ہی کردار (۱) اس پر ہاتھ رکھتا ہے یا کھولتا ہے تو زندگی کچھ سیدھی دکھائی جاتی ہے اور (۲) کھڑکی جب کھولی جاتی ہے تو زندگی کی تلخ حقیقت ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ یہی ایسر ڈرامے کی خاص خصوصیت ہے۔

اسکے علاوہ ڈرامے میں ایسر ڈمکالموں کا جا بجا استعمال کیا گیا ہے۔ مثلاً ”میں گھر میں ایسا کتا نہیں پالتا جو بھونکے۔ صرف اس لئے کتے پالتا ہوں، جو تلوے چاٹتے ہیں۔ میں نے ایک ہفتے سے پیر بھی دھوئے نہیں ہیں۔“ (بحوالہ قصہ پانچ درویشوں کا)

(II)۔ ایک تھیٹر

ایک تھیٹر... Epic Theater رزمیہ تھیٹر یا پھر برتھن تھیٹر ایسر ڈ تھیٹر سے کچھ پُرانا ہے۔ مگر Epic Theater سے مراد ایک یا جنگ نامہ نہیں لیا جائے گا، جو قدیم یونانی یا ایرانی رزمیوں اور جنگ ناموں کی صورت میں ہمارے پاس موجود ہے۔ یا جسے ہندی میں مہا کاویہ کہتے ہیں اور عالمی ادب میں جسکی مثالیں ہومر کی ایلیڈ اور اوڈیسی، ڈانتے کی Divine Comedy، درجہ کی Aeneid، اپسنر کی The Faerie Queen، ملٹن کی Paradise Lost and Paradise Regained ہے۔ اسی طرح فردوسی کا شاہنامہ یا پھر بھارت کا رامائن اور مہا بھارت بھی اس صنف میں چند قابل ذکر مثالیں ہیں۔ انگریزی میں Epic and Dramatic Composition نام کی ایک اور چیز پیدا ہو گئی ہے، جس پر ناقدین اظہار خیال کرتے ہوئے اس کا موازنہ Tragedy یعنی المیہ سے کرتے ہیں اور اپنے بیان میں وہ کہتے ہیں کہ:

"Epic poetry employs narration; Tragedy represents its facts as passing in our sight; in the former, the poet introduces himself as a historian, in the latter, he presents his actor, and never himself." 24

ایک کا فارم یا اسکی روایت ہمارے یہاں شروع سے ہی موجود تھی، پھر زمانے کے مطابق اس میں تغیر و تبدیلی آتی رہی اور دوسری جنگ عظیم کے بعد بریخت کے ہاتھوں اس نے ایک نیا جنم لے لیا۔ موضوع وہی رہا، مگر یہ ایک نئی نوعی صنف ڈراما مخصوص حالات کے پیش نظر وجود میں آگئی۔ دراصل بریخت (۱۵ فروری ۱۸۹۸-۱۱ اگست ۱۹۵۶) کا وہ زمانہ تھا، جس میں (دو عالمی جنگوں کی وجہ سے) فرد اپنے آپ کو غیر محفوظ تصور کرتا رہا۔ یہ ایسا بھیانک زمانہ تھا، جب جرمن قوم تباہی کے دہانے پر تھی۔ پھر ایک نئی مسلح جماعت نے سر اٹھانا شروع کر دیا۔ جس میں بریخت

نے بھی ہٹلر سے ٹکر لے لی اور وہ اس فعل پر جلاوطن کر دئے گئے، مگر بقول احمد سہیل کے ہٹلر اس کا فن جلاوطن نہ کر سکا (۲۵) انکی زندگی کو تین ادوار میں بانٹا گیا ہے۔ پیدائش ۱۸۹۸ء سے ۱۹۳۳ء تک وہ جرمنی میں رہے۔ ۱۹۳۳ء سے ۱۹۴۷ء تک اپنی جلاوطنی کے دوران وہ دنیا کے مختلف ممالک میں رہے۔ ۱۹۴۷ء میں واپس یورپ گئے۔ پہلے سویزر لینڈ میں رہے اور پھر برلن میں (۲۶) غرضیکہ انکی زندگی بڑی دوڑ دھوپ میں گزری اور اسی کے نتیجے میں ایک تھیمز بھی معرض وجود میں آگیا۔ وہ اپنے تھیمز کے بارے میں خود قسطنطین ہیں:

In the decade and a half that followed the world war a comparatively new way of acting was tried out in a number of German theatres. Its qualities of clear description and reporting and its use of chorues and projections as a means of commentary earned it the name epic. 27

یوں تو بریخت نے The Caucasian Chalk Circle 1949, Life of Galileo 1938, The Three Penny Opera (1928), Drums in the Night انہیں بلندی پر انکے شاہکار ڈرامے Mother Courage and Her Children 1939 نے ہی پہنچا دیا۔ بریخت اصل میں کارل مارکس سے زبردست متاثر تھے اور انہوں نے اسکے فلسفے کو کسی نہ کسی طرح اپنے ڈراموں میں بھرنے کی کوشش کی۔ اس طرح انہیں ڈرامے کی دنیا میں اپنی الگ پہچان بنانے میں خوب موقع ملا۔ وہ اپنے ڈراموں میں اس دور کے المیہ کو بیان کرتے ہیں۔ وہ نہ ہمارے جذبات برا بیچتہ کرتے ہیں اور نہ پرو پگنڈا، بلکہ اپنے ناظرین کو نصیحت یا ہدایات دیتے ہیں۔

یہاں اخلاقی مسائل اور سماجی حقیقتوں کی خوب عکاسی کی گئی ہے۔ اسکے علاوہ بڑے بڑے موضوعات و مسائل وغیرہ کا انکشاف کیا جاتا ہے۔ یہاں جذبات نہیں تعقل کی ترجمانی ہوتی ہے۔ اس مسائل کو اُجاگر کرنے کیلئے Epic کا ہی فارم اپنایا جاتا ہے۔ یہاں مصنف دخل اندازی نہیں کرتا ہے، بلکہ اپنے آپ کو ڈرامے سے خارج کرتا ہے البتہ کبھی کبھار راوی اور کبھی کورس کی صورت میں خود بھی اپنے ڈرامے میں پیش ہوتا ہے۔

چونکہ بریخت ڈراما نگاری کے ساتھ ساتھ فلم سے بھی وابستہ رہے تو اس طرح اس کا اثر عالمی تھیٹر اور فلم پر رہا۔ 1955 میں Joan Little wood نے Devon Festival انگریزی تھیٹر میں اپنی ہدایت کاری میں ”مدر کرتج“ کو پیش کیا اسی طرح کیے بعد دیگرہ اسکے تمام ڈرامے مختلف زبانوں اور تھیٹروں میں کھیلے گئے۔ جان آرڈن اور ایڈواڈ بانڈ جیسے نقادوں نے ابتدائی دور میں بریخت کو کافی سراہا۔ ان دونوں نقادوں اور ڈراما نگاروں کے علاوہ بھی انگلیش میں بہت سے لوگوں نے بریخت کی روایت کو آگے بڑھایا۔ ان میں

Alfio Bernabei, David Edgar, Steve Gooch, Garyl Churchill, David Rudkin, John MC Grath- Roger Haward, وغیرہ کا نام قابل ذکر ہے۔

اردو میں یورپی لٹریچر کے اثرات یوں تو فورٹ ولیم کالج کے ساتھ ہی پڑنے لگے اور اس کا اہم نتیجہ پہلے صنفِ ناول اور پھر پارسی تھیٹر یکل کمپنیوں میں کھیلے گئے متعدد ڈرامے ہمارے سامنے آنے لگے۔ اب جہاں تک کہ ایک تھیٹر کا تعلق ہے۔ اس میں سب سے اہم اور پہلا نام حبیب تنویر کا لیا جاسکتا ہے اور ان کے ساتھ بھی بہت سے قابلِ قدر نام ہیں جن پر اب روشنی ڈالی جائیگی۔

حبیب تنویر

اردو جدید تھیٹر کی روایت میں حبیب تنویر کا مشہور ڈراما ”آگرہ بازار“ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ ڈراما نہ صرف متعدد بار اسٹیج کیا گیا بلکہ حبیب تنویر کے باقی ڈراموں میں یہ سب سے زیادہ چھپا اور پڑھا بھی گیا ہے۔ ڈراما آگرہ بازار برہنہ تھیٹر کی تکنیک کے زیر اثر لکھا گیا ہے۔ یہ ڈراما دراصل مصنف کی ان کوششوں کا نتیجہ برآمد ہوا ہے جن میں انہوں نے بریخت کے ڈراموں ست زواں کی نیک عورت، ۱۱۰، ۱۱۱، مان، گلیو اور چاک سرکل اردو طبقے تک تھیٹر کے ذریعے پہنچا دیئے۔

آگرہ بازار مارچ 1954ء میں حبیب تنویر نے اپنے ایک دوست اطہر پرویز کی فرمائش پر لکھا اور اسی مہینے انجمن ترقی پسند مصنفین نے یومِ نظیر کے موقع پر اسے جامعہ ملیہ میں اسٹیج کروایا۔ یہ ڈراما اس قدر مقبول ہوا کہ اسکے بہت سارے شو کئے گئے اور اسی سال یہ پہلی بار آزاد کتاب گھر کلاں محل دہلی کی وساطت سے کتابی صورت میں

بھی حبیب تنویر کے ایک طویل نوٹ کے ساتھ منظر عام پر آگیا۔ اس ڈرامے کے متعلق دیگر باتوں کے ساتھ ساتھ وہ لکھتے ہیں۔

”میں نظیر کو امر دیکھنا چاہتا تھا۔ کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ اس کا کلام زندہ جاوید ہے۔ اسکی شخصیت کے انسانی پہلو کو بھی برقرار رکھنا چاہتا تھا“ (۲۸)

پروڈکشن کے لحاظ سے پلاٹ کو چار موٹے موٹے حصوں میں بانٹا جاسکتا ہے۔

(۱) عوام کا افلاس اور بے روزگاری (۲) ادیبوں کا تامل، تعصب اور زندگی سے فرار (۳) چھوٹے پیشہوروں میں نظیر کی مقبولیت (۴) نظیر کا پیغام (۲۹)

مصنف کا یہ بیان ہی پورے ڈرامے کا خلاصہ ہے۔ البتہ دوسری سب سے بڑی بات جو اس ڈرامے سے متعلق ہے وہ ہے اسکی تکنیک۔ یہ ڈراما ڈرامے کی جدید روایت جسے رزمیہ تھیٹر Epic theatre کہتے ہیں سے براہ راست تعلق رکھتا ہے۔ اس حیثیت سے اسکی دریافت کا سہرا ڈاکٹر عطیہ نشاط (اردو ڈراما روایت اور تجربہ ص 82-281) اور ڈاکٹر ظہور الدین (جدید اردو ڈراما ص 160-192) کو جاتا ہے۔ وہ اس ڈرامے کے بارے میں لکھتے ہیں۔

عطیہ نشاط:- ”..... اس ڈرامے (آگرہ بازار) کو پڑھنے اور اسٹیج پر دیکھنے کے بعد یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ انہوں نے اسٹیج پر آنے والے کرداروں اور تماشائیوں کے درمیان فاصلے کو بالکل کم کرنے کی جو کوشش کی ہے اس میں مشہور جرمن ڈراما نگار بریخت کے تصورات کی آمیزش ہے..... ایک تھیٹر کے اصولوں کو انہوں نے ہندوستانی فضا میں ڈھالنے کی کوشش کی“ (۳۰)

ڈاکٹر ظہور الدین:- ”..... بریخت کی طرح حبیب تنویر بھی آگرہ بازار کے پلاٹ کی بنیاد انسانی زندگی کی ٹھوس صداقتوں پر رکھتے ہیں..... آگرہ بازار (کی خصوصیت) کو بریخت کے مشہور ڈرامے بدر کرتج سے قریب کر دیتی ہے (۳۱)

ڈراما آگرہ بازار کو کئی حیثیتوں سے اہم اور ایک ڈراما کہا جاسکتا ہے۔ یہ ڈراما نہ صرف نظیر اکبر آبادی کی شخصیت و شاعری کی روئیداد بیان کرتا ہے بلکہ اس میں ہم اُس دور کی سب سیاسی، سماجی، معاشی، معاشرتی اور ادبی جھلکیاں دیکھتے ہیں اور نظیر صرف اس کا مرکز ہے حالانکہ ڈراما نگار کی فنکاری کا کمال بھی دیکھنے کے جس شخص

کے متعلق یہ ڈراما جو اس ڈرامے کا اصل ہیرو یا مرکز ہے وہ خود اسٹیج پر کبھی نہیں ظاہر ہوتا ہے پھر بھی پورا ڈراما اسی کے ارد گرد گھومتا ہے اور ڈرامے میں ہمیشہ اسکی فضا برقرار رہتی ہے۔ ہم اسکی کمی کبھی بھی محسوس نہیں کر پاتے ہیں۔ باقی کرداروں کے مکالموں اور کورس کی وجہ سے نظیر کی شخصیت و شاعری ہمارے سامنے پوری طرح نکھر کر آتی ہے۔ حرکت و عمل بھی ڈرامے میں استقر ہے کہ نظیر کے دور (یعنی 1810ء کے آس پاس) کی پوری بد حالی کا عکس ہم اس ایک ڈرامے کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ یہاں نظیر کی نظموں (جو اس ڈرامے میں شامل کئے گئے) کے ساتھ ساتھ تنویر کے مکالمے اور ڈرامائی عمل بھی پُر اثر اور معنی خیز ہے بلکہ تماشے کی صورت میں بڑی سی بڑی بات کہی گئی ہے۔ ملاحظہ کیجئے مداری کا سین۔

مداری: (بندر نچاتا ہے) ہاں جراناج دیکھا دوناچ، آگرہ سہر میں جراناج دکھا دو۔۔۔ اچھا بتاؤ تو جراثاہولی میں مردنگ کیسے بجاؤ گے؟ (بندر مردنگ بجاتا ہے) اور پتنگ کیسے اڑاؤ گے؟ (بندر نقل کرتا ہے) اور بانگے بن کر مہادیوجی کے میلے میں کیسے جاؤ گے؟ (بندر کج کلاہی کی چال چلتا ہے) اور برسات آگیا تو۔۔۔ اگر جاڈا لگی تو؟ (بندر بدن میں لکچھی پیدا کرتا ہے)۔۔۔۔۔ ہندو کو رام کسم اور مسلمان کو قرآن کی کسم۔۔۔۔۔ اب بتاؤ بھلانا درساہ دلی پر کیسا جھپٹا تھا (بندر مداری کو ایک لانٹھی مارتا ہے) اور سورج مل جاٹ آگرہ سہر پر کیسا جھپٹا تھا۔۔۔۔۔ اور پھر گئی ہندوستان میں کیسا آیا تھا؟ (بندر بھیک مانگنے کی نقل کرتا ہے) اور پلاہی کی لڑائی میں لاٹ صاحب نے کیا کیا تھا۔۔۔۔۔ اور بنگال میں کیا ہوا تھا؟ (بندر پیٹ بجاتا ہے اور کمزوری کا اظہار کرتا ہے)۔۔۔ اور۔۔۔۔۔

ہمارا کیسا حالت ہے؟۔۔۔۔۔ اور کل ہمارا کیسا حالت ہو جائیں گا؟ (۳۲)

یہ ہے اس دور کا نقشہ اور یہاں بھی ہر کسی کو اپنے اپنے مستقبل کی فکر رہتی ہے۔ یہاں آگے بھی پورے ڈرامے کی بنیاد ہماری زندگی کی حقیقت پر مبنی ہے۔ جسکے لئے مصنف نے ایک تو انسانی نفسیات کا پورا مشاہدہ کیا ہے اور ساتھ ہی تاریخی شہادتوں کو پڑھ کر ان سے پورا پورا استفادہ بھی کیا ہے۔ جسکی وجہ سے اس ڈرامے میں اکثر پلاٹ فسانے (یعنی ادب یا ڈرامے) کی حدود کو پھلانگ کر تاریخ کے دائرے میں داخل ہو جاتا ہے اور یہاں یہ ڈراما نہیں رہتا ہے بلکہ تاریخ بن جاتا ہے۔

آگرہ بازار کا پلاٹ داستان کی طرح قصہ در قصہ ہے۔ اور ہمیشہ کردار کا جسم بھی حرکت میں آ جاتا

ہے۔ حبیب تنویر کے باقی ڈراموں کی طرح اگر وہ بازار بھی المیہ اور طرب کا سنگم ہے۔ اس ڈرامے میں وہ ہمیں اکثر ہنساتے ہیں، مگر ساتھ ہی اپنے ماضی پر سوچ کر توجہ کرنے کیلئے بھی کہتے ہیں۔ اگر وہ بازار میں سماجی شعور کے ساتھ کرداروں کی نفسیات کا بھی پورا پورا پتہ ہمیں چلتا ہے۔ یہاں کے کردار دو طبقوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ پہلا طبقہ کاروباری (کلکٹری والے، لٹرو والے، تریوزہ والے اور مداری) ہوتا ہے۔ یہ لوگ اپنا اپنا مال بیچنے کیلئے کیا کیا جتن کرتے ہیں۔ اس سے انکی نفسیات اُجاگر ہو جاتی ہے اور دوسرا طبقہ۔ شاعر نما آدمی۔ کتب فروش اور تذکرہ نویس۔ یعنی پڑھا لکھا طبقہ یا دانش ور طبقہ ہوتا۔ انکی باتوں سے اس بات کا صاف پتہ ہمیں چلتا ہے کہ یہ طبقہ اندر سے کھوکھلا ہے۔ ان کی زبان ایک ہے اور ان کا دل ایک ہے۔ انکی نیت ایک دوسرے کیلئے ٹھیک نہیں ہے اور وہ لوگ، ہمیشہ ایک دوسرے کی ناگ کھینچنے کی کوشش کرتے ہیں۔

حبیب تنویر اس ڈرامے کے ذریعے یہ پیغام بھی پیش کرتے ہیں کہ بدلتے دور کے ساتھ ساتھ ہمیں بھی ضرور بدلنا چاہیے۔ تبدیلی یقینی ہے اور ہمیں اسکے ساتھ چلنا چاہیے۔ یہاں کتب فروش کی دوکان پر لوگ آتے ہیں اور نئی نئی کتابوں کی مانگ کرتے ہیں۔ انگریزی تعلیم کا دور شروع ہوا۔ یہاں تک کہ اس ڈرامے کے آخر میں پورا نظام ہی بدل جاتا ہے۔ بندر ریچھ کی جگہ لیتا ہے۔ ٹوپی ہیٹ کی جگہ اور 1954 Diaries کے ساتھ ہی دوکان میں ماؤنٹ بیٹن، ملکہ الیزبتھ، گاندھی جی، پنڈت نہرو اور زگس کی تصویریں غرضیکہ یہ سب ہندوستان کی تبدیلی کی Modern India طرف واضح اشارہ ہے۔

یہاں انسانی زندگی کے تضادات بھی بڑے دلچسپ پیرائے میں بیان کئے گئے ہیں۔ اس ڈرامے میں کورس بھی سب سے اہم کام دیتا ہے۔ وہ راوی بھی ہے، مجر بھی، نقاد بھی، مبصر بھی اور زندگی کی حقیقت سے پردہ اٹھا کر سچائی بھی دکھا کر ہمیں یہ احساس دلاتا ہے کہ تم تھیز میں ڈراما دیکھ رہے ہو۔ ماضی کی داستان مجھ سے سن رہے ہو۔

ایک تھیز کی ان تمام خصوصیات کے ساتھ ساتھ اس ڈرامے کی زبان بھی کئی خصوصیات کی حامل ہیں۔ یہاں شعریت اور شعری ابہام سے گریز کیا گیا ہے اور سیدھے سادھے طریقے سے عوامی زبان کا بھرپور استعمال کیا گیا۔

چونکہ حبیب تنویر نے اس ڈرامے میں ایک وسیع موضوع کو چننا ہے۔ اسی لئے یہاں کرداروں کی بھرمار، مگر اس کیلئے انہوں نے ڈرامے میں کاٹ چھانٹ کی پوری گنجائش رکھی ہے، تاکہ اس کی اسٹیج کاری میں کوئی دشواری نہ آ سکے۔ آخر میں یہ بات بھی میں درج کرنا چاہتا ہوں کہ پروفیسر محمد حسن جیسے بڑے ڈراما نگار اور نقاد نے اس ڈرامے کے بارے میں اپنی کتاب ”جدید

اُردو ادب میں صرف چند سطریں رقم کر کے اسکی اہم خصوصیت پر پردہ ڈالنے کی کوشش کی تھی کیونکہ Epic theatre میں دوسرا اہم ڈراما ان ہی کا ”ضحاک“ ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔ ”آگرہ بازار سنگیت اور غزل سے معمور ڈراما تھا۔ اس میں پلاٹ بھی بہت مختصر تھا، بلکہ یوں کہیے کہ نظیر آکبر آبادی کے گرد مختلف قصے اور روایتیں یکجا کر دی گئی تھیں۔“ (۳۳)

پروفیسر محمد حسن

اب تک پروفیسر محمد حسن کے ڈرامے ”ضحاک“ پر کی گئی تحقیق و تنقید کے مطابق ضحاک پہلی بار عصری ادب شمارہ ۲۷-۲۸ بابت جنوری اپریل ۱۹۷۷ء میں شائع ہوا اور کتابی صورت میں پہلی بار ۱۹۸۰ء دہلی سے شائع ہوا۔ یہ ڈراما چونکہ اپنے موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے کچھ نیا ہی ثابت ہوا اسلئے زبردست معرکتہ آلا رہی نہیں بلکہ معرکہ خیز بھی بن گیا۔ فن ڈراما کے نقاد ڈاکٹر اخلاق اثر نے بالخصوص اس پر کئی اعتراضات کئے ہیں اسلئے یہ ڈراما جب کتابی صورت میں پہلی بار چھپا تو اس کے ساتھ پروفیسر گیان چند جین کا تحریر کردہ پیش لفظ بھی جوڑا گیا۔ جس میں جین صاحب نے اس ڈرامے کو تحقیق و تنقید کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔

ڈاکٹر اثر کے ایک سوال کے جواب میں انہوں نے پروفیسر محمد حسن کے ایک خط کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے کہ ڈرامے کے ابتدائی سین کا کچھ حصہ ۱۹۶۵ یا ۱۹۶۶ء میں لکھا گیا ہے۔ اور تکمیل ایمر جنسی کے دوران ہوئی۔ ستمبر ۱۹۷۶ء میں جواہر لال نہرو یونیورسٹی کے اجتماع میں ایک دو سین پڑھے گئے اور آگے کا حصہ نہ سنانے کیلئے یہ جیلہ تراش دیا کہ ابھی ڈراما نامتام ہے۔ اکتوبر ۱۹۷۶ء میں چند مخصوص طلبہ اور ڈو ایک اساتذہ کو لے کر انہوں نے اپنے کمرے میں پورا ڈراما پڑھ کر سنایا۔ فروری یا مارچ ۱۹۷۷ء میں یہ دلی کے سری رام سنٹر میں اسٹیج کیا گیا۔ (۳۴)

دوسرا بڑا اعتراض اس ڈراما پر یہ ہے کہ یہ ڈراما اختر شیرانی کے ڈرامے ”ضحاک“ یا اس کی ترکی اصل سے ماخوذ ہے یا یہ ڈراما ڈاکٹر محمد حسن نے اختر شیرانی سے سرقت کیا ہے جن کا ڈراما ”ضحاک“ ۱۹۶۷ء میں شائع ہوا، اختر شیرانی کے ڈرامے کا حوالہ ڈاکٹر یونس حسنی کے تحقیقی مقالے (اختر شیرانی اور جدید اردو ادب) میں درج ہے۔ جین صاحب لکھتے ہیں۔

”ضحاک کا قصہ نہ اختر شیرانی کی جاگیر ہے نہ سامی بے (ایک ترکی ادیب سامی بے) کی۔ یہ فردوسی کے شاہنامے کے ابتدائی حصے کا ایک قصہ ہے۔“ مزید جین صاحب ڈاکٹر حسن کے ایک خط کے حوالے سے لکھتے ہیں:

”حسن صاحب کا تحقیقی مقالہ میری نظر سے اس Controversy کے بعد گزرا ہے۔ میں نے جو کچھ ضحاک کے بارے میں لیا ہے وہ رجب علی بیگ سرور کی کتاب (ترجمہ سرور سلطانی) سے ماخوذ ہے اور اس میں نمک مرچ اپنے آپ لگایا ہے“ (۳۵)

پروفیسر جین نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ سامی بے اور ڈاکٹر محمد حسن دونوں نے قصے کا ڈھانچا شاہنامے سے لیا اور اس میں ضمنی کرداروں اور واقعات کا اضافہ اپنے اپنے تخیل کے مطابق کیا ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے بڑی چابک دستی سے ایک اساطیری واقعہ کو ایک سیاسی تمثیل بنا کر اسے ہندوستان کی آمرانہ حکومت پر چسپاں کر دیا ہے۔ اختر شیرانی سے موازنہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ انکے یہاں محض رومانیت تھی۔ ڈاکٹر محمد حسن کے یہاں مقصدیت غالب ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ڈرامائی ضروریات کے تحت متعدد جزئیات اپنی طرف سے اختراع کر کے شامل کی ہیں۔

پروفیسر گیان چند جین کے علاوہ راج بہادر گوڈ اور انوار احمد (ملتان پاکستان) نے بھی ڈاکٹر حسن کی حمایت میں اس پر مضامین لکھے۔ خیر ضحاک پروفیسر محمد حسن کا معرکتہ آلا ڈراما ہے جو سب سے پہلے عصری ادب شمارہ ۲۷-۲۸ بابت جنوری اپریل ۱۹۷۷ء میں منظر عام پر آیا ہے۔ پھر پہلی بار کتابی صورت میں ۱۹۸۰ء میں دہلی سے شائع ہو گیا۔ یہ ڈراما ابتدا میں سخت کنٹرولر شل بنا جسکی وجہ سے ادبی حلقوں میں یہ زیادہ موضوع بحث بنا رہا۔ بار بار اسے جانچا گیا اور اس طرح اسکے بارے میں سب غلط فہمیاں دور کیں گئیں۔ اسے اسٹیج بھی کیا گیا اور اسکے متعدد ایڈیشنز آنے کے بعد اسے کہیں کہیں یونیورسٹیوں میں شامل نصاب بھی کیا گیا ہے۔

یہ ڈراما چونکہ اُس وقت کئی ضرورتوں کے پیش نظر لکھا گیا جب ہندوستان میں ایمر جنسی نافذ کی گئی تھی۔ اسکے معرض وجود میں آنے کے بارے میں موصوف ڈراما نگار خود قہر از ہیں۔

”ایمر جنسی کے دور میں زبان بندی مکمل تھی۔ ہر صبح اخبار ہاتھ میں لیتے ہوئے شدید ذلت اور اہانت کا احساس ہوتا تھا کہ وہ شروع سے آخر تک سفید جھوٹ سے لبریز ہوتا تھا..... ہر روز کسی نہ کسی خوشامدی سے سابقہ

پڑتا تھا۔ زبان پر تالے پڑے ہوئے تھے۔ پڑوس میں رات کے پچھلے پہر کسی کے دروازے پر دستک ہوئی اور پھر وہ شخص کہیں نظر نہ آتا۔ کبھی معلوم ہوتا جیل چلا گیا۔ کبھی معلوم ہوتا کہ لاپتہ ہو گیا۔ اسے صرف اس لئے تنخواہ نہیں ملی کہ وہ نس بندی کیلئے پانچ آدمیوں کو ہسپتال نہیں پہنچا سکا۔ پتہ نہیں کون جاسوس ہو، میرا بھی یہی حال تھا۔“ (ص ۲)

خیر یہ ایک ڈراما ”ضحاک“ مختلف مسائل کو اپنے دامن میں سمیٹتا ہوا بڑی شدت سے ارتقا پر یز ہوتا ہے اور اس میں برسر اقتدار طبقے کے ظلم و تشدد بکھلے ہوئے عوام کی بغاوت جرات رندانہ، مذہبی، سیاسی، ثقافتی اور قانونی اداروں کے کھوکھلے پن اور ان کے سربراہوں کی غلامانہ ذہنیت، اقتدار کے زوال، زبان کے استحصال اور گھناؤنے حقائق کو خوب صورت الفاظ سے آراستہ کرنے کی سازش کا بے محابا اظہار ہوا ہے۔

”ضحاک“ اس ڈرامے کا مرکزی کردار ہے اس کی شخصیت اگرچہ اساطیری ہے لیکن ڈرامے میں وہ ظالم حکمران کی حیثیت سے نمایاں ہوا ہے۔ سیاسی رمزیت نے اس کردار کو ایک ایسا علامتی پیکر بنا دیا ہے جو ہر دور کی سیاسی و سماجی زندگی میں کسی نہ کسی شکل میں سرگرم عمل رہا ہے۔ قدیم دور کے تصورات کو عہد نو کی ایجادات و مصنوعات سے ہم آہنگ کر کے ڈراما نگار نے اس ڈرامے کو عصری زندگی کے واقعات و حالات کا آئینہ بنا دیا ہے۔

اس ڈرامے میں پروفیسر محمد حسن کے ہمارے نقطہ نظر کا بھرپور اور زینکھا اظہار ہوا ہے۔ فنی اور تکنیکی اعتبار سے بھی اس میں کافی جدت ہے۔ اپنے دیباچے اور پروڈکشن نوٹ میں اسے یونانی ڈرامے سے لیکر عصر حاضر تک کے مغربی ڈرامے کو پرانی روایت قرار دیتے ہوئے اور بریخت کے ایک تھیٹر کو جدید تھیٹر کا ہم معنی قرار دیتے ہوئے اپنے آپ کو بریخت کے پیرو ہونے کا اعلان کرتے ہوئے لکھا ہے۔

”اب اس مرکزی تصور کو سمجھ لینے کے بعد یہ واضح ہو جائے گا کہ ضحاک محض ایک دور کا کردار اور یہ ڈراما محض ایک دور کی کہانی نہیں ہے بلکہ اس کا دائرہ زمان و مکان کے قیود توڑتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ اسی بناء پر میں نے بھی یہ قیود جان بوجھ کر توڑ دیئے ہیں۔ یوں بھی آج کا اسٹیج Representational اسٹیج نہیں ہے جو اصل کا دھوکہ یا نقل مطابق اصل پیش کرنے کے چکر میں پڑے۔ میں اس باب میں مشہور مغربی ڈراما نگار برتوت بریخت کا پیرو ہوں“ (ص ۳۷)

موصوف ڈراما نگار نے ضحاک میں ایک تھیٹر کی تکنیک اور فنی رویے کا استعمال کافی فنکارانہ انداز میں کیا ہے اور بڑی خوش اسلوبی سے اسے اپنے ذاتی خیالات و تصورات کی تجسیم کا وسیلہ بنایا ہے۔ سوائے اس کے کہ بریخت کا ایک تھیٹر ناظرین کو مختلف اور متضاد حقائق اور تصورات کی زد میں لا کر ان سے خود کی فیصلے کا مطالبہ کرتا ہے۔ اور یہ فیصلہ کافی مشکل اور پریشان کن بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن محمد حسن کے ڈرامے میں سیاہ و سفید کی تقسیم اس قدر واضح ہے کہ فیصلے میں کسی دقت کا سوال ہی پیدا نہیں ہو سکتا ہے بہر حال قطع نظر برتنیں عناصر کے یہ ڈراما بجائے خود بڑا جاندار، رواں اور فنی چابکدستی کا نمونہ ہے۔ (۳۸)

آفاق احمد

آفاق احمد کے مجموعے ”اسٹیج ڈرامے“ میں شامل دوسرا ڈراما ”ڈراما ابھی ادھورا ہے“ اپنے موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے Epic Theatre سے تعلق رکھتا ہے۔

اس میں تین ایکٹس ہیں۔ پہلے ایکٹ میں پانچ مناظر، دوسرے ایکٹ میں پانچ مناظر اور تیسرے ایکٹ میں صرف چار ہی مناظر ہیں۔

ڈرامے کا پلاٹ چونکہ اپنی تکنیک کے اعتبار سے بے ترتیب ہے اسلئے اس میں کرداروں کی زبردست بھرمار ہے مگر اس میں چند کردار ایسے بھی ہیں جو ایک سے زیادہ کردار ادا کر سکیں گے۔ کیونکہ یہ سب کردار تصوراتی ہیں۔ رول کی مناسبت سے کرداروں میں تبدیلی کی جاسکتی ہے۔ البتہ صرف اس بات کا خاص خیال رکھنا ضروری ہے۔ اُس کردار کو جب دہرایا جائے تو اسٹیج پر آنے میں کوئی مباحث نہ ہوگلا یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ اس ڈرامے کو باضابطہ طور پر جدید طرز کے تھیٹر میں (جہاں مختلف روشنیوں اور پردوں کا اہتمام ہوگا) کھیلا جاسکتا ہے۔ یہ ڈراما اس دور کا المیہ ہے۔ جس میں مصنف نے اس کے مرکزی کردار ”ادیب“ کو خود ایک تو اس آگ میں جلتے ہوئے دکھایا ہے اور اس کے ساتھ ہی اسکے قلم سے اور بھی زندگی کے مختلف شعبوں سے تعلق رکھنے والے متعدد کردار تخلیق ہوتے ہیں جو اسکی طرح مصیبتیں جھیلتے رہتے ہیں۔

ایک پبلشر لاچار اور مفلس عشرت (یعنی کہ ادیب) کے پاس آتا ہے اور اُسے کہانی کے بدلے میں ڈراما لکھنے کو کہتے ہیں کیونکہ اس سے اسکو پیسہ مل سکتا ہے اسکی غریبی دور ہو سکتی ہے۔ دوسرے منظر میں جوں ہی

ادیب ڈراما لکھنے بیٹھتا ہے تو یکے بعد دیگر کردار ہی کردار اسکے سامنے آجاتے ہیں اور انہیں مجبور کرتے ہیں کہ ہمیں لکھ دو۔ یہاں آفاق احمد نے بڑی فنکاری سے ان کرداروں کو اسٹیج پر لایا ہے۔ ادیب کی بیوی جب ادیب کے سامنے آتی ہے تو وہ کردار یکدم وہیں Freeze ہو جاتے ہیں۔ پھر ایک پردہ گرنے سے Freeze ہوئے کردار پیچھے چلے جاتے ہیں۔ اور ادیب اپنی بیوی یا دوسرے کردار سے باتیں کرنے لگتا ہے۔ ہم یہاں اس بیجوشن کا مطلب بآسانی سمجھ جاتے ہیں۔ اس ٹیکنک کا استعمال ڈرامے کے اختتام تک کیا گیا ہے۔ اس ٹیکنک کے ذریعے موصوف مصنف نے اس دور کے بیشتر مسائل کو ابھارا ہے جو کہ موضوع کے اعتبار سے اس ڈرامے کو Epic ڈرامے کے قریب لیتے ہیں۔ چونکہ یہ ڈراما خود ادیب کی رزمیہ داستان ہے تو اسکے اصل مسائل ہمارے سامنے آ جاتے ہیں۔ نیگم ادیب سے بہت تنگ آچکی ہیں جوں ہی وہ اپنا ڈراما مکمل کرنے کے نزدیک آتا ہے تو بیوی ہر بار آکر اسکو ڈسٹرب کرتی ہے، اس طرح اسکا ہر کوئی ڈراما ادھورا ہی رہ جاتا ہے۔ ڈرامے میں زیادہ تر سماجی مسائل (خاص کر میاں بیوی کے جھگڑوں) کو ابھارا گیا ہے۔ یہاں ادیب کا گھریلو مسئلہ یہ بھی ہے کہ اسکی بیوی اسکے پبلیشر کے ساتھ عیش کرتی رہتی ہے اور بدلے میں وہ اسکو ہر بار چند پیسے دیتا رہتا ہے۔ اس وجہ سے پبلیشر ادیب کے پاس آتا رہتا ہے۔ نیگم اور پبلیشر ایک بار یہ بھی مشورہ کر لیتے ہیں کہ وہ عشرت کو دوکان پر بٹھائیں گے۔ اور پھر:-

نیگم: ہاں..... وہ دن بھر دوکان پر رہے گا..... نادارہ (ادیب کی بیٹی) پڑھنے چلی جایا کرے گی۔ اور ہم تم عیش کریں گے (۳۹)۔

ادیب کو اپنی نیگم کا یہ مشورہ پسند آتا ہے۔ وہ اس پر بھی ڈراما بناتا ہے۔ دوسرے ایکٹ میں دوکان کا ڈراما پیش کیا جاتا ہے جہاں وہ کاؤنٹر پر اپنے سیلز مینوں کے ساتھ بیٹھا ہوا ہے۔ یہاں یہ بورڈ لگائے جاتے ہیں۔ ۱۔ ہر مرض کی دوا۔ شرا بیوں کا علاج مفت ۲۔ دوسرا بورڈ۔ خانہ بربادی ۳۔ تیسرا بورڈ۔ مشورہ مفت سینئر ۴۔ چوتھا بورڈ۔ بگزی بنالو۔ اور اس طرح انکے گاہک بھی آتے ہیں۔ یہاں بھی ادیب کی دنیا بہت ہی نرمالی ہوتی ہے۔ تو یہ جاننے کے بعد پبلیشر اسکے پاس ایک مشورہ لیکر آتے ہیں۔

پبلیشر: میرے پاس ایک خوبصورت کہانی ہے اور دوسروں نے لکھ ڈالو۔

ادیب: (خوش ہوتے ہوئے) دوسروں نے کہانی بھی!

پبلیشر:

کہانی شروع ہوتی ہے ایک چال کے سوراخ۔۔۔ جس میں سے تم جھانک رہے ہو۔ کمرے کے اندر تمہاری خوبصورت بیوی کسی اور مرد کے ساتھ دادعیش دے رہی ہے۔ (۴۰)

ادیب بہت ہی غضبناک ہو جاتا ہے، مگر اسکے سامنے بھوک کا مسئلہ پھر آتا ہے اور وہ چپکے سے اس کام کیلئے بھی راضی ہو جاتا ہے۔ بیگم جب یہ سنتی ہے تو وہ پہلے آگ بولہ ہو جاتی ہے اور پھر موضوع بدل کر اسکو بیٹی کی شادی کی طرف توجہ دلاتی ہے۔ اسکے ساتھ ہی ادیب سوچنے لگتا ہے کہ نواب اسکے ہاں اپنے بیٹے کیلئے انکی بیٹی کا رشتہ مانگنے آتا ہے۔ اتنے میں پبلیشر پھر آتا ہے اور باقی کردار پہلے کی طرح Freeze ہو جاتے ہیں۔ وہ کتاب کا تقاضا کرتا ہے مگر وہ ابھی اس کتاب کے بارے میں سوچ ہی رہے تھے۔ وہ اسے اپنی دوکان پر بھیجتے ہیں تاکہ وہ وہاں سے اس موضوع پر نئی کتاب لا کر پڑھ لیں۔ خود انکے گھر میں رہ کر انکی بیگم کا ہاتھ تھامتا رہتا ہے۔ دوسرے باب کے چوتھے منظر میں ایک لڑکا ادیب کی بیٹی نادرہ سے ملتا ہے اور صرف عشق کے دم بھرتا ہے۔ مگر وہ اسکے ساتھ شادی کرنے کیلئے تیار نہیں ہوتا ہے۔ کیونکہ اسے جہیز میں گاڑی چاہیے اور وہ مزید کہتا ہے۔

لڑکا: وہ باقی (مطلب پیار) اور رہے گا..... شادی کے بعد چوری چھپے عشق کرنے اور بیوی یا میاں کو دھوکہ دینے میں جو لطف ہے وہ شادی کر لینے میں کہاں (۴۱)

پانچویں منظر میں ادیب ان تمام حالات پر پھر سے غور کرتا ہے۔ تیسرے ایکٹ کے پہلے منظر میں پہلے دو ایکٹوں میں آتے ہوئے نو کردار پوزیشن میں سامنے آتے ہیں اور پس منظر میں ایک کورس گایا جاتا ہے۔ کورس: یہ جان سے پیاری کرسی یہ

راج دلاری! کرسی.....

کرسی! کرسی! کرسی

عزت یہی بڑھاتی ہے۔

پیسہ یہی کماتی۔

دُنیا میں حکومت کس کی

سب کو یہی بناتی (۴۲)

اب یہی کردار اسی اسٹیج پر مختلف روپوں میں آتے ہیں اور اس دُنیا کا المیہ بیان کرتے ہیں۔ دوسرے منظر میں ادیب اور بیگم کے درمیان پھر سے نوک جوک ہوتی ہے اور بیگم اب حد سے بگڑ گئی ہے۔ تیسرے منظر میں پہلے بہت سے کردار اور پھر پبلیشر آکر ادیب سے کہتے ہیں:

پبلیشر: تم کیسے ادیب ہو یا ر۔ ایک فرضی کتاب میں بھی کسی کے کپڑے ٹھیک سے نہیں اتار سکتے۔

ادیب: میں نے لکھا تو تھا۔

پبلیشر: مجھے گرما گرم مال چاہیے۔

پبلیشر: ایسا کرو۔ دوسری کہانی لکھ ڈالو۔ وہ (بیوی) بیک وقت تین تین مردوں کے ساتھ داوِ عشق دے رہی ہے۔ (۴۳)

آخری منظر میں ادیب کے تصور میں تین نوجوان اور بھی آتے ہیں اور وہ بیگم کے ساتھ عشق کرنے لگتے ہیں۔ اب ادیب کا قلم رک جاتا ہے وہ کاغذ پھینک دیتا ہے اور پبلیشر آکر کہتا ہے۔

پبلیشر: تم اتنی سی بات بھی نہیں سمجھ پائے عشرت! تمہاری غربت ایک حسین بیوی کا بوجھ نہیں اٹھا سکتی۔ میری مانو تو اپنی غربت کا یہ بوسیدہ لباس اپنی بیوی کے جسم کے بدلے میں اتار پھینکو! (آنکھ مار کر) اگر میری بات تمہاری سمجھ میں آجائے تو تمہارا پہلا گاہک میں ہوں گا (۴۵)

تمام کردار (سوائے ادیب) ناچتے گاتے ہیں اور ادیب نیچے لڑھک جاتا ہے۔ اور اس طرح بیگم کہتی ہے اسکی زندگی کی کتاب پوری ہو گئی اور پبلیشر کہتے ہیں مگر ڈراما ابھی ادھورا ہے۔

ویریندر پٹواری

ویریندر پٹواری کے مجموعے 'آخری دن' میں شامل دوسرا ڈراما "گھر" ایک تھیٹر کے موضوع کے بالکل قریب ہے۔ یہ اس دور کا رزمیہ پیش کرتا ہے جس میں ایک طرف لوگ گھر میں بسنے کیلئے تڑپ رہے ہیں تو دوسری طرف ان گھروں کے موضوع پر فلسفہ جھاڑ دیا جاتا ہے۔ انکے آرکی ٹیکچر Thesis لکھا جاتا ہے۔ گھر کے سماجی پہلوؤں پر بحث و مباحث ہو رہی ہے۔ گھر کے نام پر پارہنے کیلئے بڑے بڑے ہوٹل، سرائے، دھرم شالہ

اور نہ جانے کیا کیا بنایا جاتا ہے اسکے باوجود اس ملک کا یہ حال ہے کہ بہت سارے لوگوں کو فنٹ پاتھ پر سونا پڑتا ہے۔ یہی رزمیہ ہے اس ملک کا جو اس ڈرامے میں پیش کیا گیا ہے۔

”گھر“ بارہ منظروں پر مشتمل ایک ٹی وی ڈراما ہے۔ جس میں روشن علی اور کرانتی کمار آرکیوز دفتر کے ملازم ہوتے ہیں اور ایک نوجوان ریسرچ اسکالر حیوتی انکے پاس ریسرچ کے سلسلے میں آجاتی ہے۔ کیونکہ اُس کا موضوع ہوتا ہے Architecture and conception of Family۔ دونوں اس موضوع پر اسکالر کے ساتھ سیر حاصل گفتگو کرتے ہیں۔ کرانتی کمار اس شہر میں نیا ہی آیا ہے اور شام کو وہ کسی مکان میں ٹھہرنا چاہتا ہے مگر اسکے لئے اسکو کیا کیا جو حکم اٹھانے پڑتے ہیں اسکی عکاسی اس ڈرامے کے کئی منظروں میں کی گئی ہے۔ ہر طرف پیسہ ہی پیسہ، چالوسی، مطلب پرستی، دھوکہ دہی اور سماجی پابندیاں ہیں۔ آخر کار تھک چور کر اور مایوس ہو کر وہ وہیں پہنچ جاتا ہے جہاں اس کا ساتھی روشن علی ہوتا ہے۔ یعنی اسکا بھی دنیا میں کوئی گھر نہیں ہوتا ہے۔

اس ڈرامے میں پاگل کا ایک علامتی کردار بھی ہوتا ہے جو شکل و صورت اور عادات سے پتھر کے زمانے میں کھلے منیدانوں یا کھوکھلے درختوں میں رہنے والے انسان سے ملتا جلتا ہے۔ یہ ڈراما اس مکالمے پر ختم ہو جاتا ہے۔

کرانتی: یہ تیز گرمی۔ یہ تیز رفتار ہوائیں۔ آخر ہمیں کس جانب سے لے جا رہی ہیں روشن بھائی۔
روشن: جہاں سے ہمارے وجود کی ابتدا ہوئی تھی۔ کرانتی (۴۶)

موصوف ڈراما نگار نے اس ڈرامے کیلئے ایک اچھے موضوع کا انتخاب کیا تھا۔ یہی ہمارا تمہارا المیہ ہے۔ جو ہم ایک دوسرے کیلئے خود بہ خود پیدا کرتے ہیں۔ اس ڈرامے کے بارے میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ یہاں حیوتی کا پلاٹ الگ کام کرتا ہے۔ اس کو کرانتی اور روشن کے کرداروں سے کوئی وابستگی نہیں ہوتی ہے۔ اسکے مباحثے کیلئے الگ کردار بنائے جاسکتے ہیں۔ خاص کر کرانتی کو ایک ملازم کے بجائے ایک عام انسان یا بے روزگار بنایا جاتا تو ڈرامے کا تاثر ہی کچھ اور بن سکتا۔ یہاں ایک ملازم کی تبدیلی ایک جگہ سے دوسری جگہ ہو جاتی ہے۔ وہ رہنے کا کوئی بھی بندوبست کر سکتا ہے نہ کہ اُسکے زیریے ایسا بہت بڑا مسئلہ اُبھار جاسکتا ہے۔

اُردو میں ایک تھیٹر سے تعلق رکھنے والے اور بھی بہت سے فنکار ہیں جنہوں نے وقتاً فوقتاً اسٹیج اور

سکرین کیلئے ڈرامے لکھے۔ چونکہ رزمیہ تھیٹر میں ہمارے روایتی تھیٹر سے بہت آزادی ہوتی ہے ہم راوی کی مدد سے یا پھر سلاؤ فلیم، اشتہار و موسیقی وغیرہ کا استعمال کر کے کچھ بھی اس ڈرامائی تکنیک کے ذریعے اپنے ناظرین تک پہنچا سکتے ہیں۔ اور اس اعتبار سے اس ڈرامے میں ٹی وی یا اسکرین کے بہت زیادہ امکانات ہیں۔

پروفیسر ظہور الدین نے اپنی کتاب ”جدید اردو ڈراما“ میں ایک تھیٹر کے تحت پاکستان کے تین ٹی وی ڈراما مجموعوں پر بھی تفصیلات کی ہے اور انہیں کافی سراہا ہے مگر بد قسمتی سے مجھے ان ڈراموں کے Texts تک رسائی نہیں حاصل ہو سکی اسلئے میں ان پر کوئی رائے نہیں دے سکتا ہوں البتہ ظہور صاحب کے حوالے سے اُن کا صرف تعارف ہی دوں گا۔

”کیسے کیسے لوگ“ ابصار عبد علی کی بصری تمثیلوں کا ایک مجموعہ ہے۔ یہ مجموعہ سنگ میل پبلی کیشنز چوک اردو بازار لاہور سے پہلی بار جنوری ۱۹۷۹ء میں اور دوسری بار نومبر ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا۔ ان بصری تمثیلوں کو پاکستان ٹی وی کے بیشتر اسٹیشنوں نے ٹیلی کاسٹ کروایا۔ اتنا ہی نہیں پاکستان میں اس کتاب کو کافی سراہا بھی گیا۔ بزم کتاب مئی ۱۹۸۰ء میں شامل ایک رپوٹ دیکھئے۔

”جناب ابصار عبد علی کی بصری تمثیلوں کی کتاب ’کیسے کیسے لوگ‘ کی تعارفی تقریب نیشنل بک کونسل آف پاکستان لاہور اور پاکستان نیشنل سنٹر کے اشتراک و تعاون سے ۲۵ مارچ کو منائی گئی۔ اس تقریب کی صدارت پاکستان سنٹر کے ڈائریکٹر جنرل جناب اعجاز فاروقی نے کی۔ تقریب میں جناب احمد ندیم قاسمی، محترم غمراہ اصغر اور جناب ناصر زیدی نے مقالات پڑھئے۔“ (۴۷)

دبلیو امجد اسلام امجد کا ایک ٹی وی سیریل ہے جو دسمبر ۱۹۸۱ء میں کتابی صورت میں منظرِ عام پر آ گیا۔ اشاعت سے پہلے ۸۱-۱۹۸۰ء میں PTV نے اسے قسط وار دکھایا۔ اسی طرح ظہور الدین نے اشفاق احمد کے مجموعے ”تو تانہائی“ کو بھی کافی سراہا۔ جو اکتوبر ۱۹۸۳ء میں سنگ میل پبلی کیشنز لاہور کی وساطت سے منظرِ عام پر آ گیا۔

یہاں پر ”ایک تھیٹر“ کے بارے میں یہ بات بھی میں بیان کرنا چاہتا ہوں کہ پروفیسر زاہدہ زیدی کا ڈراما ”صحرائے اعظم“ اپنے موضوع کے اعتبار سے ایک ڈراما ہے۔ مگر اس میں دیگر یورپی ڈرامائی عناصر بھی بہ درجہ اتم موجود ہیں جسکی وجہ سے اسے یورپی طرز کا ڈراما تو کہا جاسکتا ہے مگر کسی مخصوص زمرے میں اسے شامل کرنا

یا اس پر کوئی مخصوص قسم کا لیبل لگانا اس کیلئے مناسب نہیں ہوگا۔ وہ اپنے طویل پیش لفظ میں اس ڈرامے کے متعلق کئی اہم باتوں کا انکشاف خود کرتی ہیں:

”----- اسٹیج پیش کش کے اعتبار سے بھی یہ ایک تجریدی ڈراما ہے جس میں نہ تو حقیقت نگاری کو ردی کی نوکری میں ڈالنے کی ضرورت محسوس کی گئی ہے اور نہ ہی اسکی غلامی قبول کی گئی ہے۔۔۔۔۔ ناظرین سے براہ راست خطاب، ڈراما در ڈراما کی ٹیکنیک۔۔۔۔۔ عجیب و غریب اور بعید از قیاس واقعات کی آمیزش ایسر ڈ عناصر کی فراوانی اور گاہے گاہے ایک تھیٹر کی ٹیکنیک کا استعمال کچھ ایسے عناصر ہیں جو صحرائے اعظم کو حقیقت نگاری سے بہت دُور لے جاتے ہیں۔“ (۴۸)

III۔ حقیقت نگاری

عام طور پر ہم خارج میں نظر آنے والی شے کو حقیقت کا نام دیتے ہیں۔ چونکہ حقیقت نگاری Realism اب ایک ادبی اصطلاح بن گئی ہے اور اس کا مفہوم مختلف معنوں میں لیا جاسکتا ہے۔ اسلئے لغت میں اس لفظ کے بارے میں درج کیا گیا ہے:-

Realism (1) Scholarastic doctrine that Universal or general ideas have objective existence; belief that matter as object of perception has real existence (2) practice of regarding things in their true nature and dealing with them as they are fidelity of representation rendering precise details of real thing or scene (49)

اسی طرح مغرب کے جانے مانے نقاد C.S.Lewis اس کے بارے میں رقمطراز

ہیں۔ The word Realism has one meaning in logic, where its opposite is nominalism, and another in meta physics, where its

opposite is idealism.(50).

اصطلاح Real کے معنی ہستی یا وجود کے ہیں۔ Realism اصلاً لاطینی لفظ Res سے مشتق ہے۔ جسکے معنی شے کے ہیں۔ چنانچہ شے کو حقیقت سے علاحدہ کر کے نہیں دیکھا جاتا ہے (۵۱)

حقیقت نگاری کے ادبی اصولوں ہی میں نہیں بلکہ فلسفیانہ انکشافات کی تہہ میں بھی انیسویں صدی کی سائنس ایجادات کا اہم حصہ رہا ہے۔ انیسویں صدی کی سائنس ایک مخصوص انقلابی تحریک کی شکل میں سامنے آئی ہے علی الخصوص ڈارون کے ارتقا کے نظریے نے تو گزشتہ تمام نظریوں کی بساط ہی الٹ ڈی۔ ڈارون نے انسانی ارتقا کے ذیل میں انسان کو حیوان کی ترقی یافتہ نسل قرار دیا۔ ڈارون کا بڑا کارنامہ یہ تھا کہ اُس نے نظریہ ارتقا کی صداقت کو عام لوگوں تک پہنچایا اور انہیں یہ بات باور کرانے میں وہ کامیاب ہوا کہ مختلف انواع کے جاندار لاکھوں برسوں کے ارتقائی عمل کے ذریعے ایک ہی نوع کے جانداروں سے ارتقا کر کے بنے ہیں۔ (۵۲) لہذا وہ عینی تصورات جن کے تحت انسان اشرف المخلوقات خیال کیا جاتا تھا، بُری طرح مجروح ہو گئے۔ انسان کے تعلق سے ایک نئے نظریے کا اضافہ ہوا اور اس نظریے نے جہاں ایک سطح پر آدرش وادی اور انفرادی تصورات کی مقبولیت کو کم کیا۔ وہاں دوسری سطح پر حقیقت نگاری کو فروغ ملا۔ ۱۸۳۹ء میں نو ٹو گرانی کے فن کی ایجاد نے حقیقت نگاری کو ایک نئی زمین عطا کر دی۔ حقیقت پسندی سے متعلق ہر ایک ادیب نے سماجی زندگی کے انتشار غیر اخلاقی رجحان اور غیر صحت مند کرداروں کی عکاسی میں اسی نوع کا صحت مندانہ اور تعمیری رخ اپنایا ہے۔ حقیقت پسند ادب زندگی کی غیر اخلاقی سرگرمیوں، غیر انسانی شکلوں کو حقارت آمیز نظروں سے دیکھتے ہیں۔ وہ زندگی سماج اور انسان کے ایسے ہی پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں تاکہ قارئین بھی ان سے نفرت کرنا سیکھیں۔ حقیقت پسند ادب کا رجحان صداقت کی تصویر کشی کی جانب ہوتا ہے، سوال یہ ہے کہ جب ایک غیر منظم نظام میں زندگی خود بدیتی اور انتشار کی شکار ہو تو ایک سچے حقیقت پسند فن کیلئے ان سے آنکھیں ملانا اور انہیں اپنی تخلیقات میں سمو کر قارئین کو ان کے ماحول کی سچائی سے روشناس کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔

ڈرامے میں حقیقت نگاری کا شعور انیسویں صدی کی ابتدا سے ہی ادب کی دوسری اصناف کی طرح

اُبھرنا شروع ہو گیا تھا۔ اسکے شعوری تجزیوں کا آغاز اسن (۱۸۲۸-۱۹۰۶) The pillars of

کے ہاتھوں ہوا۔ اس بارے میں انسائیکلو پیڈیا میں درج ہے۔

society1877

No amount of criticism, biased or sound can dislodge Henrik Ibsen from his place as the father of modern drama. Dispite the marked provincial quality which permeates its plays, he as no one else wrecked out moded conventions of life and theatre. In short he brought life to the stage and set the tone for the modern era (53).

اہم معاشرتی پیچیدگیوں، اخلاقی پستیوں، خانگی کے پیچیدہ مسئلوں سے جو واقعات پیدا ہوئے ہیں ان کو ایسن نے اپنے ڈراموں کی روئدادوں کیلئے انتخاب کیا۔ اُس نے زندگی اور زندگی کی مشکلوں کو دوبارہ ڈرامے کا موضوع بنایا ہے۔ اس امر کی کوشش کی تاکہ ناظرین بجائے جھوٹے بے اصل قصوں کے، اسٹیج پر اپنی زندگی کا صحیح عکس دیکھیں۔

ڈراما اور تھیٹر کا پرانا تصور رزائل ہو گیا۔ تھیٹر کا مقصد محض تجارت نہیں رہا، وہ اصلاح معاشرت کا ذریعہ بننے لگا۔ ڈرامائی حقیقت نگاری صحیح معنوں میں ایسن ہی سے شروع ہوتی ہے۔ روزمرہ کے واقعات، روزمرہ کی مشکلیں اور پیچیدگیاں ہی عملی زندگی کی اصلی حقیقتیں ہیں۔ ایسن کی حقیقت نگاری نے یورپ کی طرح ہر ملک کے ڈراما پر اثر ڈالا۔ چنانچہ روس میں چیخوف اور گورکی، اطالیہ میں پراندلے Pirandello فرانس میں بریو Brieux جرمنی میں گیر ہارٹ ہاپٹ مان Gerharthaunptmann انگلستان میں برنڈشاغرفیکہ سب اس کے اثر سے کم و بیش متاثر ہوئے۔ (۵۴)

ہندوستان میں ۱۸۵۷ء کے بعد ذہنی اور فکری سطح پر تبدیلیاں آنا لازمی تھا، کیونکہ اس انقلاب نے زندگی کے پیشتر شعبوں کو پوری طرح متاثر کر کے رکھ دیا۔ زندگی بدل رہی تھی لہذا یہ ناممکن تھا کہ ادبی قدریں اس سے متاثر ہوئے بغیر رہ جائیں گے اس سلسلے میں ہماری ادبی تاریخ میں سرسید پہلے شخص ہیں جنہوں نے ادب اور زندگی کے گہرے تعلق کو سمجھنے کی کوشش کی اور فن کی سماجی قدر و قیمت کو محسوس کیا۔ ان کے بعد حالی اور نثر احمد کا نام اس فہرست میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ اردو میں مختصر افسانہ کا آغاز ہی ادب میں زندگی یا حقیقت کی تغیر و ترجمانی کے رجحان کا مظہر تھا۔ انیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں انکا، تمثیل، سفر نامے، افسانے، مکاتیب اور روزنامے

سب اس رجحان کی بشارت تھے۔ باقی اصناف نثر، شعر کو یک طرفہ چھوڑ کر اگر صرف اُردو ڈراما کی بحالت کی جائے تو پروفیسر ظہور الدین کے اس خیال کو ذہن نشین کرنا ضروری ہے۔

”اُردو ڈراما اگرچہ حقیقت نگاری سے آگے بڑھ کر ایک تھیٹر اور لالین ڈراما کی حدود میں داخل ہو چکا ہے لیکن اب بھی تخلیق کیے جانے والے ڈراموں میں اکثریت ایسے ڈراموں کی ہے کہ جنہیں حقیقت نگاری ہی کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔“ (۵۵)

اب اُردو کے ان ڈراموں پر روشنی ڈالی جائیگی جن پر حقیقت نگاری کے اثرات واضح طور پر ہمیں ملتے ہیں۔

کرشن چندر

اُردو میں حقیقت نگاری کے اثرات ہمیں ابتدا میں افسانے میں ملتے ہیں اور ڈرامے پر یہ اثرات ترقی پسند تحریک کے ڈراما نگاروں کے ہاں ابتدا میں ملتے ہیں۔ خاص کر کرشن چندر کے ڈراموں میں ہمیں انکے افسانوں کی طرح حقیقت نگاری واضح طور پر ملتی ہے۔ انکے پہلے ڈراما مجموعے ”دروازہ“ میں شامل ڈراموں قاہرہ کی ایک شام ”دروازہ“ حجامت، بیکاری، نیل کنٹھ اور سرائے کے باہر تقریباً سبھی ڈراموں میں کسی نہ کسی طرح حقیقت نگاری کو برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔ انکے یہ ڈرامے مقصدی ہیں اور ان میں سماجی حقیقت نگاری ہمیں ملتی ہے۔ انہوں نے ہندوستانی عورت کے مسائل کو ابھارا ہے۔ انکے کردار سماج کے نچلے یا درمیانی طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ جس سے انہوں نے طبقاتی رجحانات اور طبقاتی کشمکش کو پیش کیا ہے۔ ان ڈراموں میں پیش کئے گئے واقعات حقیقت پر مبنی ہیں۔ یہاں ہمیں سماجی اور معاشرتی مسائل ملتے ہیں۔ پرانی اقدار کی قلعی بھی کھل جاتی ہے اور عصری زندگی کی حقیقت کو پیش کیا جاتا ہے۔ اسی طرح انکے دیگر ڈراموں جیسے نیل کنٹھ، سرائے کے باہر اور ”دروازے کھول دو“ کو بھی اگر اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے گا تو ان ڈراموں میں بھی حقیقت نگاری کے عناصر بہ درجہ اتم موجود ہیں حالانکہ ان ڈراموں کو ترقی پسند یا دیگر نقطہ ہائے نظر سے بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ (۵۶)

پروفیسر مجیب

پروفیسر مجیب بھی اُردو ڈرامے کا ایک جانا پہچانا نام ہے۔ انھوں نے متعدد ڈرامے لکھے اور کسی مخصوص ٹکڈیک، موضوع اور روایت کے پیچھے وہ نہیں پڑے۔ انکے ڈرامے ”کھیتی“ میں حقیقت نگاری کو دیکھا جاسکتا ہے کیونکہ اس ڈرامے کا موضوع حقیقت سے بالکل قریب ہے۔ یہ ایک مقصدی ڈراما ہے جس میں مذہب کے غلط استعمال کرنے والوں کو ننگا کیا گیا ہے۔ یہاں سیاست، مطلب پرستی، دیگر مقاصد کو حاصل کرنے کیلئے مذہب کا سہارا لیا جاتا ہے۔ پروفیسر صاحب اس ڈرامے کے ذریعے اپنے مقصد کو واضح کر سکے، اسکے علاوہ یہاں زبان و بیان، اسلوب اور دیگر فننی خصوصیت کے پیش نظر بھی اس ڈرامے کو حقیقت نگاری سے جوڑا جاسکتا ہے۔ (۷۷)

ابراہیم جلیس

”اُجالے سے پہلے“ ابراہیم جلیس کا ایک مکمل اسٹیج ڈراما ہے۔ جو پہلے پاکستان میں اور پھر مکتبہ جدید اُردو بازار دہلی ۶ کی وساطت سے منظر عام پر آگیا ہے۔ مصنف نے اس ڈرامے کا انتخاب اپنے عزیز دوست ابراہیم علیخان کے نام رقم کیا ہے اور اس ڈرامے کے متعلق ”پس پردہ“ کے عنوان سے چند اہم باتوں کا بھی انکشاف کیا ہے۔ انکے بیانات کے مطابق جب یہ ڈراما پہلی بار کراچی میں اسٹیج کیا گیا تو عوام کے ساتھ ساتھ اسے مولوی عبدالحق، سید ہاشم رضا اور حاتم اے علوی جیسے بزرگوں نے بھی سراہا ہے۔

ابراہیم جلیس چونکہ اصل میں ایک ناول نویس، مضمون نویس، افسانہ نویس اور اخبار نویس تھے اور انہیں آغا حشر کاشمیری، سید امتیاز علی تاج اور خواجہ معین الدین (مصنف زوال حیدر آباد) کے ڈراموں نے کافی متاثر کیا ہے۔ پھر انہوں نے اپنے دوستوں مظہر علی شریف ابراہیم علیخان، فصیح الدین احمد، مصطفیٰ علی منظور اور آصف سلیم کی فرمائش پر ڈراما نگاری کی طرف اپنا رخ کیا۔ زیر تبصرہ ڈراما انہوں نے ایک ہی اسٹنگ میں مسلسل ڈیڑھ دن میں لکھا اور اسی کے ساتھ ہی اس ڈرامے کا ریسرل شروع ہو گیا۔ پھر ڈراما اس قدر مقبول ہوا کہ اس پر ایک فلم بھی بن گئی۔ یہ ڈراما بیس منظروں پر مشتمل ہے، جس میں کہیں ایکٹوں کے نشانات نہیں ہیں۔ ڈرامے کا Subject matter روزمرہ زندگی کے واقعات سے لیا گیا ہے۔ جسکے کبھی واقعات حقیقت پر مبنی ہیں۔ یہ واقعات یا مسائل پاکستان کے بھی ہو سکتے ہیں۔ ہندوستان کے بھی ہو سکتے ہیں یا پھر دنیا کے کسی بھی غریب ملک

میں بسنے والے انسانوں کے ہو سکتے ہیں۔ ڈرامے کا اصل موضوع بے روزگاری اور اس سے پیدا شدہ صورت حال ہے۔ جس کا سامنا صرف ایک پڑھے لکھے نوجوان کو کرنا پڑتا ہے۔ اس کے اہل عیال کو کرنا پڑتا یا پھر اس سماج کو کرنا پڑتا ہے جس میں وہ جی رہا ہے۔ اُن لوگوں کو کرنا پڑتا ہے جنہوں نے اسے اپنے خون پسینے سے پالا پوسا ہے، اسے پڑھایا لکھایا ہے۔ اس غرض سے کہ کل وہ ان کا سہارا بن جائے گا مگر ان لوگوں کو اس سے کیا ملتا ہے۔ وہی جس کی عکاسی موصوف مصنف نے بڑے پرکشش انداز میں کی ہے۔ اس ڈرامے میں زبردست طنز سے کام لیا گیا ہے وہ طنز جو ہمارے سماج میں چھپے ہوئے ناسوروں پر نشتر کا کام دیتا ہے اور ہمیں ضرور رلاتا بھی ہے۔ اعظم کی بہن کی حالت جب سخت غیر ہو جاتی ہے تو وہ نور افشاں سے کہتے ہیں:-

”-----“ اگر بانو مر جاتی ہے تو جو کپڑا میں اپنی نئی قمیض کیلئے خریدنا چاہتا ہوں وہ بانو کے کفن کیلئے استعمال ہوگا اور میں یہ نہیں چاہتا“ (۵۸)

اسی طرح اسکی ماں بھی حالات سے تنگ آ کر اپنی بیٹی کی موت پر سخت بھیا تک جملے بہ آواز بلند کہتی ہیں۔

”ماں: کاش! آج میں ایک جواں عورت ہوتی“ (۵۹)

یہ ڈراما کردار نگاری کی بھی ایک مثال پیش کرتا ہے۔ نور افشاں کا کردار شروع سے بہت ہی سنجیدہ ہے اور حقیقت سے بالکل قریب تر ہے۔ اسکے برعکس اعظم (ہیرو) کا کردار اگرچہ شروع شروع میں سنجیدہ ہمیں نہیں لگتا ہے مگر بعد میں اس میں جگہ جگہ سنجیدگی پائی جاتی ہے۔ دراصل وہ حالات سے مقابلہ کرنا چاہتا ہے۔ وہ روتا نہیں۔ ہمت نہیں ہارتا۔ البتہ حالات بھی کسی قدر حد سے زیادہ تشویش ناک ہوتے ہیں جو اسکی کمر کو توڑ دیتے ہیں۔ پھر بھی اس میں اسکے دوست مجید کے برعکس قوت برداشت ہے۔

کرتار سنگھ دگل (۱۹۱۷ء پیدائش)

”دیا بھج گیا“ ڈراما پہلی بار ۱۹۵۲ء میں اور پھر فروری ۱۹۸۰ء میں شائع ہوا۔ کرتار سنگھ دگل نے اس ڈرامے میں آزادی کے فوراً بعد کے ان ہولناک واقعات پر مبنی ایک فرضی کہانی کو پیش کیا ہے جو کہ وادی کشمیر پر نام نہاد قبائلی حملے کے دوران پیش آئے۔ اس ڈرامے کا انتساب مقبول شیر وادی کے نام ہے۔

یہ ڈراما دراصل انہوں نے ریڈیو کیلئے لکھا تھا اور اس میں ریڈیو ڈرامے کے تمام اصول و قوانین اور اس فن کا پورا پورا خیال رکھا گیا ہے۔ چار مختلف آوازوں اور بادل کی آواز، کتوں کی آواز، دریا و دیگر مختلف صوتی اثرات سے اس ڈرامے کو ریڈیو سے پیش کیا جاسکتا ہے یہاں بات بھی واضح ہے کہ یہ ڈراما ہندوستان بھر کے مختلف ریڈیو اسٹیشنوں سے نشر کیا جا چکا ہے اور کہیں کہیں اسٹیج بھی کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے کی خاص ٹیکنیک یہ ہے کہ اس میں شروع سے آخر تک آزاد نظم کا استعمال کیا گیا ہے۔ اور مکالمے بالکل مختصر ہیں۔ اکثر ایک کردار ایک ہی جملہ بولتا ہے البتہ نوراں کے مکالمے کبھی کبھی پوری نظم میں پیش کئے گئے ہیں۔

ڈراما نگار نے اس ڈرامے میں ”دیا“ کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یہ ”دیا“ مرکزی کردار نوراں کے خاندان کی خوشگوار زندگی اور خاندانی روایات کی نشانی ہے۔ اسکے علاوہ یہ ”دیا“ سچائی اور سیدھے راستے کا مطلب سمجھانے کیلئے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ اس ڈرامے میں کرداروں کی بھرمار بھی نہیں ہے۔ اس میں کل چار کردار ہیں نوراں، اسکے دو بیٹے علی جو اور سلطان میر اور راجی۔ ان ہی چار کرداروں کے عمل اور ردِ عمل سے ڈرامے کی کل کائنات تخلیق کی گئی ہے۔ اس ڈرامے کے سبھی کردار نچلے و طبقتوں سے متعلق ہیں اور دنگل نے ان کے ذریعے ذاتی اور قومی مسائل کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ سبھی کردار ایک مسلسل جدوجہد کا شکار نظر آتے ہیں۔ نوراں، علیا اور راجی لٹیروں کو اپنی زمین سے مار بھگانے کی جدوجہد میں مصروف ہیں۔ دوسری طرف سلطان میر راجی کو حاصل کرنے کی کشمکش میں مبتلا ہے۔ یہ سبھی کردار آزادی سے پہلے کے اس مخصوص ماحول کی پیداوار ہیں کہ جس میں ان کا درجہ محض مزدوروں اور کاشت کاروں جیسا تھا۔ انھوں نے جاگیر دارانہ نظام حکومت میں آنکھ کھولی ہے اور اسی کے وہ پروردہ بھی ہیں، لیکن اسکے باوجود وہ اُس سے نجات حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ وہ اس سے آزاد ہو کر ایک باعزت زندگی گزارنے کے متنی ہیں۔

نوراں: میں کہتی ہوں راجی!

تو نے کبھی اس دن کا خیال کیا ہے۔

جب یہ زمین کشمیری کسانوں میں مفت بنے گی۔

جب ہم اس دھرتی کے خود مالک ہوں گے۔ (۶۰)

نوراں ایک وطن پرست خاتون ہے۔ اسے اپنے وطن اور اپنے لیڈر سے بے پناہ محبت ہے۔ اپنے

شوہر کے شہید ہونے کے بعد اس نے ہمت نہیں ہاری البتہ اپنے دونوں بیٹوں کو آزاد فوج میں بھرتی کروا دیا۔ وہ ایک طرف گھر کی دیکھ ریکھ کرتی ہے اور دوسری طرف کشمیر کے حالات سے بھی باخبر رہتی ہے۔

مصنف نے ان کے کردار کو مثالی بنا کر پیش کیا ہے۔ اسکے حوصلے بلند ہی نہیں بلکہ چٹان کی طرح سخت پہاڑ جیسا ہے۔ مصنف نے عورت اور ماں کے اس عنصر کو فروغ نہیں کیا ہے۔ وہ جب اپنے بیٹے کو خون میں لوٹنے اور اڑیاں رگڑتے ہوئے دیکھتی ہے تو ساری محبت بھول جاتی ہے کیونکہ اس نے سلطان کو ایک بڑے مقصد کیلئے قربان کیا ہے۔ وہ جب اپنے بیٹے کو جانکنی حالت میں دیکھتی ہے تو صرف ماں رہ جاتی ہے۔

”دیا بچھ گیا“ دگل کے اس اقبال کو پیش کرتا ہے کہ مسرت حاصل کرنے کا واحد راستہ مسلسل جدوجہد ہے۔ نوراں کو اپنی جدوجہد کی کامیابی پر بھی مکمل بھروسہ ہے، اسلئے وہ نہ صرف خود اس جدوجہد میں حصہ لیتی ہے بلکہ اپنے خاوند اور بیٹوں کو بھی اس میں جھونک دیتی ہے۔ اُس کے مکان کی کھڑکی میں روشن دیا اُس جدوجہد کی علامت بن کر آزادی کے متوالوں کی حوصلہ افزائی کرتا ہے۔ یہ چراغ وہ پچھلے تین برسوں سے جلانے ہوئے ہے اور ہر قیمت پر اس شمع کو روشن رکھنا چاہتی ہے۔ اسی لیے جب راجی نوراں سے کہتی ہے کہ ”لا اماں موم بتی میں جلاتی ہوں“ تو نوراں اسے کہتی ہے۔

”نوراں: ہاں بیٹا اب دیا تو ہی جلایا کرو اور دیا ہمیشہ علیا بچھایا کرے گا۔“ (۶۱)

بظاہر اس ڈرامے کا پلاٹ ایک ہی کہانی کی کوئٹیشن کرتا ہوا نظر آتا ہے اور سرسری طور پر پڑھنے والے قاری کو شاید اس کہانی کے اندر موجود دوسری کہانی کا احساس نہ ہو لیکن پلاٹ کا بغور تجزیہ کرنے پر ہم یہ محسوس کئے بغیر نہیں رہتے کہ مصنف نے یہاں ایک طرف تو کشمیر کی تاریخ کے ایک اہم واقعے پر قلم اٹھایا ہے اور کشمیریوں کی جدوجہد آزادی کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور دوسری طرف فرض اور محبت یا خیر و شر کی آپسی منافرت و مجادلت کو بھی اُبھارنے کی سعی کی ہے۔ پلاٹ کی خوبی یہ ہے کہ دگل یہاں ان دونوں کہانیوں کو اس طرح سے ایک دوسرے میں پیوست کرتے ہیں کہ تاثر کو ایک مسلسل دھارے کی شکل دینے کے بجائے چھوٹے چھوٹے جزیروں کی شکل دے دیتے ہیں۔ یعنی وہ ایک خاص تاثر کو ایک مخصوص مقام تک پہنچا کر کچھ وقت کیلئے اسے چھوڑ دیتے ہیں اور تاثر کی ایک اور لہر آہستہ آہستہ اُبھرنے لگتی ہے، جو کچھ دوری تک تو پھیلتی اور بڑھتی چلتی ہے، لیکن اسکے بعد وہ بھی اچانک ایک دوسری لہر کو جنم دیتے ہوئے لہر دہلہ آگے کی بجائے چھوٹے چھوٹے دائروں کی شکل

میں ترتیب دیا جاتا ہے کہ جو اپنے وجود میں مکمل بھی ہوتے ہیں اور منفرد بھی۔

اس ڈرامے کے حوالے سے ڈاکٹر اخلاق اثر قسطراز ہیں:

”کرتار سنگھ دگل نے فرض اور محبت کی کشمکش اور تصادم کو بڑے فن کارانہ انداز سے پیش کیا ہے۔ اور اس ڈرامے سے جے ایم سانگے J.M.Synge کے شہر آفاق ڈرامے Riders to the sea کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ سچ کی ماریا اور دگل کی نورال کے حالات مختلف ہیں مگر ان کا غم ایک ہے اور یہ غم فن کی تہوں میں چھپا کر پیش کیا گیا ہے اور یہی اسکی سب سے بڑی خوبی ہے“ (۶۲)

پروفیسر محمد حسن

اردو ڈرامے میں پروفیسر محمد حسن صاحب کا نام اسلئے بڑی اہمیت کا حامل ہے، کیونکہ انہوں نے خود بھی ڈرامے لکھے اور دوسروں کے ڈرامے مرتب کر کے شائع کئے۔ اتنا ہی نہیں ان پر اچھے خاصے تنقیدی مضامین لکھے ان کے ڈرامے اگر چہ اسی سرزمین سے متعلق ہیں پھر ان پر پورپی اثرات ہمیں واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ انکے مجموعے ”مہر پنکھی اور دوسرے ڈرامے“ میں شامل ڈراما ”سچ کا زہر“ کو حقیقت نگاری کے زمرے میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ یہ ڈراما مختصر صحیح مگر اس میں حقیقت نگاری کے عناصر بہ درجہ اتم موجود ہیں۔ اس ڈرامے کا کورس (جو کہ ایک آزاد نظم میں پیش کیا گیا ہے) بھی حقیقت نگاری کی ایک مثال پیش کرتا ہے۔ ملاحظہ کیجئے:

سچ مراد یوتا

سچ ہے انجیل، قرآن، گیتا، خدا

سچ ہے سقراط، عیسیٰ، محمدؐ

سچ شہیدوں کا خون پیار کا حوصلہ (۶۳)

یہاں ڈرامے میں پہلے تو ہیرالال، ڈاکٹر، پرنسپل اور سیٹھ تھانے جا کر ہر کوئی حقیقت بیان کرتا ہے۔ یہ حقیقت اس دور کی، اس سماج کی ہوتی ہے جس میں ہم جی رہے ہیں یہاں ہر کوئی اپنے لئے خود سزا مقرر کرتا

ہے۔

پھر اسی طرح حقیقت جب سپرمنڈنٹ اپنی بیوی سے سنتا ہے اور اُسے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اُس کا بیٹا اصل میں اس کا نہیں ہے۔ اسکی بیوی آج تک اسے دھوکہ دیتیں رہیں تو وہ بے چارہ خودکشی کرتا ہے۔ یہاں خودکشی کا تصور اصل میں یورپی حقیقت نگاری سے لے لیا گیا ہے۔ کیونکہ گالس ورتھی کے ڈراموں میں اکثر خودکشی کے مناظر یا انجام ہمیں ملتے ہیں۔

Feminism -iv فیمنیزم یا تانیثیت

”تانیثیت“ ادب میں عالمی سطح پر ایک تحریک کی صورت میں بھی ابھر کر سامنے آیا ہے۔ یہ اصطلاح آجکل جن مختلف معنوں میں استعمال کی جاتی ہے۔ اس کا اندازہ درج ذیل جملے سے بھی کیا جاسکتا ہے۔

Advocacy of ex-tended recognition of claims and achievements
of women; advocacy of women's rights (64)

فیمنیزم دراصل ایک سیاسی تصور ہے جو کہ یورپ میں سترھویں صدی عیسوی میں ابھر کر سامنے آیا ہے۔ مگر فیمنیزم ادبی تنقید ایک بہت ہی نئی ایجاد ہے جس کا رواج ۱۹۶۰ کے بعد یورپ میں ہوا حالانکہ یورپ میں

Madame de Stael, Mary wollstone-craft, George Eliot, Margaret Fuller, Charlotte perkins Gilman, Olive Schreiner, Rebecca West, Virginva Woolf, Simone de Beauvoir کی تخلیقات میں یہ عنصر اس سے پہلے بھی پایا گیا ہے۔ (۶۵)

۱۹۶۸ء میں باضابطہ طور پر فیمنیٹ ناقدیں نے اس سیاسی رجحان کو ادب کے ساتھ جوڑ کر اس بات پر زور دے دیا ہے کہ ادب میں باضابطہ طور پر عورتوں کی آزادی اور ان کے مسائل کو جگہ ملنی چاہئے۔ اسلئے فیمنیزم کے بارے میں Rosalind Coward کا نظریہ ہے کہ:-

"Feminism is aware of the material effects of images and words and the oppression or resistance which can be involved in

تقید کی یہ تحریک اس وقت ابھری جب کئی عورتوں نے (جن میں کچھ طالبات ٹیچرس، ادبیہ، مدیدہ یا پھر قاری تھیں) ان باتوں پر غور و خوض کرنا شروع کر دیا کہ ادبی تخلیقات میں عورت کو کیسے اور کس انداز میں پیش کیا جاسکتا ہے اور بڑی سنجیدگی سے اُس ذاتی رشتے کی تلاش کرنی شروع کی جو کہ ادبی تخلیقات کے کرداروں میں ان کے ساتھ ہوتا ہے۔ یہ سوال بھی انکو پیش آیا کہ اب تک ادبی تاریخ میں ان کا نام کیوں غیر موجود ہے۔ (۶۷)

غرض کہ ایسے ناقدین نے اپنی تقید میں ان تمام سوالوں کے جوابات ڈھونڈ نکالنے کی کوشش کی۔ باقی اصناف ادب کے ساتھ ساتھ اس تحریک کا اثر صنف ڈراما پر بھی شروع سے ہی رہا۔ اس کے بارے میں Helene Key Ssar اپنی کتاب Feminist Theatre میں لکھتے ہیں۔

"Although plays about women have existed since the origin of drama, and plays by women have been written and performed in the western world at least since Sappho. It was only in the sixties that Feminist drama emerged as distinct theatrical genre." (68)

فیمینزم کی تحریک کا اثر چونکہ عالمی ادب پر پڑ گیا اسلئے ہندوستانی سماج و ادب بھی اس میں ہمیشہ سے پیش پیش رہا۔ ہندوستان میں عورتوں کی بیداری کو حرکت و تقویت انگریزوں کی آمد سے ملی، جب انگریز عورتیں ہندوستانی عورتوں کے درمیان جا کر تبلیغ کرنے لگیں تو انہیں ہندوستانی عورتوں کے زبردست کچھڑے پن کا احساس ہوا۔ چنانچہ اس احساس اور سفارش پر پہلی بار ۱۸۵۴ء میں انگریزوں کی طرف سے ایک سرکاری اعلان جاری ہوا۔ جسکے بارے میں ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ اپنی کتاب ”اُردو ادب میں خواتین کا حصہ“ میں لکھتی ہیں کہ ۱۸۵۳ء میں سر چارلس روڈس نے ایک مراسلے میں حکومت کے ذریعہ اعلان کیا ہے کہ ابتدائی تعلیم لڑکیاں لڑکوں کے ساتھ اسکولوں میں حاصل کر سکتی ہیں۔ سرکاری اعلان سے قوم قدرے حرکت میں آئی۔ دُور اندیشی اور وقت کی ضرورت نے اس کی ابتدا کر دی کہ لوگ اپنی لڑکیوں کو اسکولوں میں داخل کرنے لگے۔ (۶۹)

ہندو سوسائٹی میں راجہ موہن رائے (۲۲ مئی ۱۷۷۲ء - ۲۷ ستمبر ۱۸۳۳ء) نے پہلے عورتوں کی بہبودی کی

طرف توجہ دے دی اور اسی طرح مسلمانوں میں سرسید احمد خان نے بھی ترقی نسواں پر کافی زور دے دیا۔ علی گڑھ تحریک سے وابستہ قلم کار اس قسم کا لٹریچر لکھنے لگے۔ نذیر احمد کے ناول عورتوں کی اصلاح و تربیت کیلئے لکھے گئے۔ اسی طرح رسوا، عبدالحلیم شرر وغیرہ نے بھی عورت کو زیادہ تر موضوع بنادیا۔ شیخ عبداللہ (جو پہلے ٹھا کر داس تھے بعد میں سرسید کی عقیدت کی وجہ سے مسلمان ہو گئے) کی غیر معمولی لگن سے ترقی نسواں کی تحریک مستحکم ہو گئی۔ اس طرح اسکے ساتھ ہی ترقی پسند تحریک کا آغاز بھی ہندوستان میں ہوا۔ منشی پریم چند نے ترقی پسند تحریک کی پہلی کانفرنس (1936ء لکھنؤ) کی صدارت کی، نے اس سے پہلے ہی نرملہ جیسا ناول لکھا تھا۔

غرض کہ ترقی پسند تحریک نے بھی ترقی نسواں کو اپنا ایک حصہ بنا لیا۔ ترقی نسواں کے بارے میں اردو کے تقریباً بیشتر اصناف شعر و عشر میں ہمیں مواد مل سکتا ہے۔ جس میں کچھ مرد بھی شامل ہیں، مگر زیادہ تر تخلیقات عورتوں کے مسائل کے بارے میں عورتوں نے ہی خود لکھیں ہیں۔ مجموعی طور پر جب دیکھا جاتا ہے تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ اب تک اصلاحی اور رومانی انداز پر لکھنے والی خواتین کی جگہ سماجی حقیقت پسندی نے لے لی، لیکن اب بھی ان لکھنے والی خواتین کے یہاں کچھ میں شدت ہے اور کچھ میں نرم روی۔ ان میں قرۃ العین حیدر۔ رضیہ سجاد ظہیر، صالحہ عابد حسین، ممتاز شرین، ہاجرہ سرور۔ خدیجہ مستور، جیانی بانو، زاہدہ حنا، فرخندہ لودھی وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ شاعرات خواتین میں ادا جعفری، زہرہ نگار، کشور ناہید، پروین شاکر، پروین فنا سید، داداب وفا، زاہدہ زیدی، ساجدہ زیدی، فہمیدہ ریاض اور شبنم عشتائی کے نام بہت اہم ہیں۔ خیر اپنی باتوں کو اور زیادہ طول دئے بغیر اب یہاں نمینسٹ ڈراما پر ہی بات کی جائے گی۔

ڈاکٹر رشید جہاں: چونکہ تحریک نسواں یا عورتوں کی تحریک میں زیادہ تر عورتوں نے ہی بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر رشید جہاں (1905-1952) کا نام بھی ایک خاص مقام رکھتا ہے۔ شیخ عبداللہ کی بڑی بیٹی تھیں۔ اس رشتے کے تعلق سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ان کی پرورش تربیت اور تعلیم خالص تحریک نسواں کے ماحول میں ہی ہوئی۔ تخلیق کی سطح پر انہوں نے ڈرامے اور مضامین لکھے۔

ان کے افسانوں اور ڈراموں کے کچھ نمونے کو درج کر دیا ہے بھی ہیں جو باقاعدہ مردوں کے خلاف احتجاج کرتے نظر آتے ہیں۔ ”انگارے“ میں شائع شدہ ڈراما ”پردے کے پیچھے“ ان کی جرات اور بے باکی کی مثال ہے۔ یہ ڈراما بہت ہی ہنگامہ خیز ثابت ہوا۔ اس میں آفتاب بیگم اور محمدی بیگم متوسلہ گھرانوں کی دو خواتین ہیں۔

یہ سارا ڈراما ان دونوں کی گفتگو کے ارد گرد گھومتا ہے۔ درمیان گفتگو بعض دوسرے کوار بھی اچلتے ہیں۔ موضوع گفتگو ہوتا ہے اپنے شوہروں سے بیزاری، ان کی بے اعتنائی، بچوں کی پیدائش انکی کثرت اور اس کے سبب سے ڈھلی ہوئی عمر، کمزور ہوتا ہوا جسم، وغیرہ (۷۰) رشید جہاں نہ تو پیش تو بیدار روشن خیال متحرک اور سماجی حصہ دار خواتین قلم کاروں کا قافلہ کسی اور طرف سٹ گیا ہوتا۔ یا یہ جتنی کہ نہ مست چغتائی جیسی عورتوں کی بے باکی کو حوصلہ نہیں ملا ہوتا۔

عصمت چغتائی

عصمت چغتائی کی شخصیت کا ایک مخصوص پہلو یہ ہے کہ انہوں نے نچلے اور متوسط طبقے کی عورت کی زبوں حالی پر اپنے نظریات کا بلند بانگ اظہار نہ صرف اپنے بیانات اور مضامین میں کیا بلکہ اُسے اپنے فن میں بھی سمویا۔ وہ جبکی طور پر باغی واقع ہوئی تھیں۔ ان کے آب و گل میں باغیانہ انداز روزِ اول سے ہی موجود تھا۔ ان باغیانہ جذبات کے اظہار کا لبادہ اوڈھنا ہی نہیں ان کا عملی جامہ پہنانے کیلئے انہیں بے لچک رویہ اپنانا پڑا۔

عصمت نے اپنی آنکھوں سے جو عورت کی زبوں حال دیکھی۔ مرد کے ہاتھوں اس کی جو درگت بنتے دیکھی اور جس خاموشی، بے بسی اور بے چارگی سے اُسے مرد کے ظلم و جبر کو سہتے دیکھا۔ اُس نے انہیں حد درجہ متاثر بھی کیا۔ (۷۱)

صالحہ عابد حسین

صالحہ عابد حسین کے مجموعے ”زندگی بے کیل“ کے ایک ڈرامے ”اش لیے Love You“ میں تحریکِ نسواں کا پیغام دیا گیا ہے۔ اس ڈرامے کا مرکزی کردار ”نسرین“ ہے جو ایک تعلیم یافتہ عورت ہوتی ہے، مگر مصنفہ نے اگرچہ اس کے کردار کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے پھر بھی وہ فرسودہ سماج سے بغاوت کر کے جاوید کے ساتھ شادی کرتی ہے۔ ~~مگر~~ مصنفہ نے فیمنیزم کا پیغام زیادہ تر ندیم کے کردار کے ذریعے دینے کی کوشش کی ہے۔ وہ اپنی بیوی کے ساتھ اپنی بہن و دیگر عورتوں کو گھونٹنے پھرنے اور کھیلنے کی کھلی چھوٹ دیتا ہے۔ اپنی بیوی ریحانہ کو اپنے ساتھ لکھنؤ ”پیس کانفرنس“ میں شرکت کرنے کیلئے لیتا ہے۔ اپنی بہن کے حقوق کیلئے اپنی ماں، چچا اور نہانج کے دوسرے افراد سے لڑتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ خدا رسول اور اسلام نے ہر کسی لڑکے اور لڑکی کو یہ حق دیا

ہے کہ وہ اپنے ہونے والے شریک کو خود بھی دیکھے۔ اسکے علاوہ اس ڈرامے میں نسرین کے ساتھ جو دیگر نسوانی کردار جیسے اسکی بہن، بھابی، اسکی سہیلی سرلا اور انکی نوکرانی نازو ہے۔ ان میں ہر کسی کو آزادی دے دی گئی ہے۔ سبھی عورتیں تعلیم یافتہ ہیں۔ کرم مردوں سے کھیلتی ہیں۔ سرلا شادی کرنے کے بعد بھی جوان لگتی ہے۔ ان کا رہنا، ہنسنا، اٹھنا، بیٹھنا، یہاں تک کہ لباس پہنے میں بھی کھلی آزادی ہے۔ (۷۲)

ڈاکٹر محمد حسن

موجودہ دور میں پروفیسر محمد حسن اردو کے ایک اعلیٰ پایہ ناقد مانے جاتے ہیں اور ان کا لگاؤ زیادہ تر مارکسی نقطہ نظر سے ہے۔ تنقید و تحقیق کے ساتھ ساتھ انکے شائع شدہ ڈراموں کے کئی مجموعے بھی داد تحسین وصول کر چکے۔ انھوں نے متعدد موضوعات پر اور فنی اعتبار سے مکمل ڈرامے لکھے۔ ان کا ڈراما ”کچلا ہوا پھول“ نمینیزم کے موضوع پر لکھا گیا ہے جو کہ انکے مجموعے ”مور پکھی اور دوسرے ڈرامے“ میں شامل ہے۔

یہ ڈراما دراصل قدروں کی شکست و ریخت کا ٹکڑ ہے۔ اس میں عورت پہلی بار آرایش بننے کے بجائے عام انسان، عام فن کار کا وجود آزادی سے چاہتی ہے مگر اسکے یہ خواب کبھی پورے نہیں ہوتے ہیں اور اسی جدوجہد میں وہ عشق میں جلے ہوئے عاشق کے ہاتھوں ماری جاتی ہیں۔ اسکی موت کے وجوہات صاف عیاں ہیں کیونکہ بدلتی ہوئی قدروں کے ساتھ ہوس ناک مرد اور عیاش طبع سماج کا ضمیر اسکی کوششوں اور خیالات سے بدل نہ سکا اور ان دونوں کے تصادم سے نئی جدوجہد کا کارواں راستے میں ہی لڑک گیا۔ کیا عورت شیکسپیر، تان سین اور اقبال بن سکتی تھی اور یہ سارے جوہر خاندان کی چکی نے پیس ڈالے کیونکہ مرد کو صرف جائیداد کا وارث درکار تھا۔ (۷۳)

اُسے جب شہوشادی کا مسئلہ چھیڑتا ہے تو وہ کہتی ہیں۔

ناہید: جنس میرے لئے ایک لمحہ ہوگی، پوری زندگی نہیں۔ یہ خاندان کے بندھن پر اولاد پیدا کرنے کے کارخانے اور یہ انسانی صلاحیتوں کی بربادی مجھ سے نہیں دیکھی جاتی۔ (۷۴)

پروفیسر موصوف کے ہاں قدامت پرست مسلمان گھرانوں میں عورت کی مظلومیت بے بسی، جاگیر دارانہ نظام کے زوال میں کرداروں کا کھوکھلا پن، دل شکنگی اور بے چارگی میں بھی عورت کا ایثار، قربانی ان کا

خاص موضوع نظر آتا ہے۔ جسے ”سرخ پردے“ میں انھوں نے طریقہ کار روپ دیا ہے اور ”محل سرا“ میں المیہ کی زبردست شدت نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس ڈرامے کے حوالے سے اس نظام میں خاندان کی عزت کے نام پر مرد و عورت کا استحصال کرتا ہے۔ شوہر اور باپ کی حیثیت سے بھی اور بیٹے اور بھائی کی حیثیت سے بھی۔ شاہانہ اور ریحانہ اس لئے بنی ہیں کہ وہ مصیبتیں اٹھائیں اور نوکرائیوں کی طرح اپنے گھر کے مردوں کی اطاعت و فرماں برداری کر کے زندگی گزاریں، جبکہ نواب اور انکا بیٹا منظور رنگ رلیوں میں دولت لٹائیں۔ ریحانہ جسکی عمر تیس سال سے اوپر ہو چکی ہے اپنے گھر میں نوکرائیوں کی طرح زندگی بسر کرتی ہیں لیکن اسکا بھائی اور باپ انکی شادی اس لئے نہیں کرتے کہ جائیداد کا ایک حصہ اسکے ساتھ چلا جائے گا۔ اس تلخ زندگی میں سلیم ایک کرن بن کر آتا ہے وہ ریحانہ سے اظہار محبت کرتا ہے اور اسے اپنے ساتھ لے جانے کی پیش کش کرتا ہے۔ اختتام پر تھوڑی سی خامی ہے، پھر بھی اس ڈرامے کو فیمینزم کے زمرے میں شمار کیا جاسکتا ہے۔

پروفیسر زاہدہ زیدی

”وہ صبح کبھی تو آئیگی“ زاہدہ زیدی کا بیسی بورڈراما ہے جو کہ کئی بار شائع ہوا۔ اس کا موضوع روایتی ہے مگر اسکی تکنیک اور مصنفہ کے انداز بیان نے اسے فیمنسٹ ڈراما کے صف میں شامل کیا ہے۔ اس ڈرامے میں ایک عورت کو اس کا شوہر دیگر خانہ افراد اسکی ساس اور جیٹھانی رات بھر مارتے رہتے ہیں۔ انکے اس بھدے مکان سے شور آتا ہے۔ مختلف طبقوں کے لوگ یہ شور سنتے ہیں اور اس پر اپنے اپنے انداز سے گفتگو کرتے ہیں مگر کسی میں ایسی جرأت ہی پیدا نہیں ہوتی ہے کہ وہ اس مظلوم عورت کو ان ظالموں سے بچائے۔ وہ لوگ اسکو اپنے گھر سے باہر نکالتے ہیں۔ پیٹرولنگ پارٹی کے سپاہی بھی یہ شور سنتے ہیں اور اس معاملے میں دخل اندازی کرتے ہیں، لوگ جمع ہوتے ہیں اور طرح طرح کی باتیں کرتے ہیں۔ سپاہی بھی کوئی خاص کاروائی نہیں کر سکتے ہیں کیونکہ قانون کے مطابق پہلے اس عورت کو رپٹ لکھوانا ہے جسکے لئے وہ خود تھانے جانے کیلئے تیار نہیں ہو پاتی ہے۔ محلے کے لوگ جمع ہو جاتے ہیں اور پھر اس معاملے کے بارے میں سرگوشی کرتے ہیں تو عورت کی جیٹھانی اور اسکی ساس ”روتی ہوئی عورت“ کو واپس اندر لے جاتے ہیں کیونکہ وہ عورت کرے بھی تو کیا، گھر چھوڑ کر اپنے بچوں کو چھوڑ کر جائے گی کہاں!۔

اب یہ ڈراما یہاں ہی ختم نہیں ہو جاتا ہے اسکی ڈائمنشن ہی بدل جاتی ہے۔ مظلوم عورت اپنی قسمت پر رونی ہے اور صبح کے وقت اسکی بیٹی سے ملنے دوسری لڑکی زویا آ جاتی ہے۔ ڈراما انکی گفتگو پر ختم ہو جاتا ہے جو ایک نئے موڑ کا پتہ دیتا ہے ملاحظہ ہو یہ مکالمے۔

زویا: ارے آشا تمہاری ماما جی کو کیا ہوا؟ ان کو تو بہت چوٹ آئی ہے۔ آنکھیں بھی سوجی ہوئی ہے۔

آشا: ماما جی کو رات بھر ان ظالموں نے مارا ہے۔

زویا: (غصے سے) یہ ظلم کب تک چلے گا؟

آشا: کچھ دن اور۔ بس مجھے بڑا ہونے دو۔

زویا: ٹھیک ہے۔ اس وقت تک تو میں بڑی ہو جاؤں گی، میں تمہارا ساتھ دوں گی۔ (۷۵)

اس ڈرامے میں ہمارے سماج میں عورت پر ہو رہے استحصال اور ظلم و جبر کی ایک تصویر پیش کی گئی ہے۔ یہ عورت ایک خاص طبقے یا خطے کی عورت نہیں ہے بلکہ پورے ہندوستان یا برصغیر کی عورت ہے جو ابھی بھی دب کر ظلم سہہ رہی ہے اور اسکا مقابلہ کرنے کیلئے تیار نہیں ”اب وہ صبح کبھی تو آئیگی“ کی کچھ اُمید نظر آرہی ہے کیونکہ ایک نئی پیڑھی تعلیم حاصل کر کے اس ظلم کے خلاف آواز بلند کرنے کیلئے تیار ہو رہی ہے۔ ڈرامے میں بارہ تیرہ سالہ ڈیچھوئیں آشا اور زویا کے کردار کھینچے ہوئے ہیں مگر بہت ہی جاندار پیش کئے گئے ہیں۔ انکے برعکس مجمع میں بہت سے لوگ، خاص کر دودان شور بھی آتے ہیں مگر سب اُن مسائل کو اپنے اپنے انداز سے دیکھتے ہیں اور اس مسئلے کا کوئی حل تلاش نہیں کر پاتا ہے۔ ڈرامے میں کرداروں کی تعداد کثرت سے ملتی ہے اور زاہدہ زیدی کے بقیہ ڈراموں کی طرح اس میں مخصوص ڈرامائی تکنیک کا اظہار کیا گیا ہے۔

رفعت سروش

رفعت سروش کے ڈراما مجموعے ”شعور آگئی“ میں ”عورت“ ایک ڈانس ڈراما ہے، جس میں انکے یہاں عورت کا تصور واضح اور محترم ہے۔ ”عورت گھر کی جنت“ ”اسی دیوار کے سائے ہیں“ اور ”شعلہ افسردہ“ میں عورت کی عظمت کے بارے میں ان کے تصورات کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ رفعت سروش عورت کی

بے بسی پر افسردہ بھی ہیں۔ ملاحظہ کیجئے یہ مکالمے۔

جب عورت پر بے انتہا ظلم ہوتا ہے تو وہ بغاوت پر اتر آتی ہے۔

کب تک کرے برداشت وہ مردوں کی حکومت

جب دل میں چمکنے لگا احساس بغاوت

پردے کا قفس تو ذکر خود ہی نکل آئی

بادل سے تڑپتی ہوئی بجلی نکل آئی (۷۶)

۷۔ کلٹز ناٹک

اُردو ہندی میں کلٹز ناٹک اور انگریزی میں اسے عام طور پر Street Theatre کے نام سے جانا جاتا ہے۔ اس طرزِ ڈراما میں کافی تضاد پایا جاتا ہے۔ ایک تو کچھ لوگ اسے خالص ہندوستانی ڈراما سمجھتے ہیں۔ کیونکہ ہند پاک کے عوامی ڈرامے (مختلف خطوں یا علاقوں کے لوگ ناٹکوں سے) کسی نہ کسی طریقے سے اس سے کافی مشابہت رکھتے ہیں۔ (۷۷) دوئم یہ بھی اکتبہ ہے کہ انگریزی میں اسکے کئی نام ہیں اور یہ نام یہاں بھی مختلف صورتوں میں استعمال کئے جاتے ہیں۔ جسکی وجہ سے کلٹز ناٹک کو لوگ متعدد ناموں یا صورتوں سے جانتے ہیں۔ آئے اب یہاں پہلے ان ناموں یا ڈراموں سے متعارف ہوتے ہیں جو اس تھیٹر کے بالکل قریب ہیں۔ Guerrilla Theatre، Didactic، Little war کے ہیں اور اس ٹائپ کے تھیٹر کے بارے میں لکھا جاتا ہے۔

".....Parallel to guerrilla warfare since the players seize opportunities of public meetings to stage short, hard hitting skits on controversial subjects or to call attention to a specific issue"

(78) اسکا ایک اور نام Protest Theatre بھی ہے جسکی ایجاد کا سہرا کیلی فورنیا کے ایک تھیٹر گروپ

El teatro Compesino کو ہے جنہوں نے United Farm Workers ہڑتال کو اسکے

ذریعے فروغ دے دیا۔ اسی لئے Agitprop یا propaganda بھی اسکا نام پڑا۔ یہاں بات

سے بات نکلتی ہے جب ہم agit prop کی بات کرتے ہیں تو ہم پہنچتے ہیں جرمن سیاسی تھیٹر (1920) کے ڈائریکٹر Erwin Piscator کے پاس جنہوں نے اپنے تھیٹر میں پہلی بار فلم سلائڈس، پٹی کارڈس، میوزک ہال اسٹائل وغیرہ پروڈیگینڈا کیلئے استعمال کیا اور وہ بعد میں ایک تھیٹر کہلایا۔ (79)

نیو ڈراما New Drama اور آزاد تھیٹر Independent Theatre بھی اس کے نزدیک دوسرے اہم تھیٹر ہیں۔ دراصل انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں نئے تصورات نے مغرب میں زور پکڑا اور نئے رجحانات کو قبول عام ملا تو نئی عورت اور نئے مرد نے جنم لے لیا۔ اے سی واٹر کے مطابق اس موضوع پر صنفِ ڈراما میں ایک تحریک ابھری جسے نیو ڈراما کہا جاتا ہے۔ اس تحریک کے بانیوں میں ایسن اور برناڈشا ہیں۔ (۸۰)

اسی طرح آزاد تھیٹر کی بنیاد لندن میں J.T Grein (1862-1935) نے ڈالی۔ یہاں کسی مخصوص عمارت یا ہال کی کوئی ضرورت نہیں پڑتی تھی اور نہ اس تھیٹر کو دوسرے تھیٹروں یا گورنمنٹ یا مالی اداروں پر منحصر ہونا پڑتا تھا اس نے نیو تھیٹر کیلئے راہ ہموار کی اور آگے چل کر اسٹریٹ پلے یا ٹکونٹک یہی تھیٹر کہلایا۔ ٹکونٹک پر بات کرنے سے پہلے ایک بار پھر آزاد تھیٹر کے بارے میں یہاں رقم کیا جاتا ہے کہ آزاد تھیٹر کا نام آزاد رکھنے کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ یہ گروپ ہمیشہ تمام مذہبی اور سیاسی امتیازات و نظریات سے بالاتر ہو کر فن کی خدمت کرنا چاہتا ہے، مگر جوں جوں یہ آگے بڑا اس کے اصولوں میں کچھ ترمیم و اضافے کئے گئے، اور اس طرح اس کی اصلی صورت مسخ ہو گئی۔ ناروے اس تھیٹر کا اصل وطن ہے جہاں اسے Revy کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ ناقدین لکھتے ہیں:

”Revy“ تھیٹر کی وہ قسم ہے جس میں حالات حاضرہ سے متعلق موضوعات کو تنقیدی نگاہ ڈالتے ہوئے اسٹیج کیا جاتا ہے۔ اس تھیٹر کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ یہ ضروری نہیں کہ کوئی ایک ڈراما نگار ہی پورے ڈرامے کو تحریر کرے۔ بلکہ مروجہ روایتی انداز سے ہٹ کر اُسے کئی افراد مل کر بھی تحریر کر سکتے ہیں۔ (۸۱)

خیر اردو میں ان تمام ناموں کو اپنی اپنی اہمیت دی جاتی ہے اور انہیں دیکھ کر کچھ لوگ اپنے تھیٹر بھی قائم کرتے ہیں۔ حبیب تنویر نے بھی ”اپنا تھیٹر“ کے نام اس قسم کی ایک چیز ہمیں دے دی۔ مگر یہاں ٹکونٹک ہم نے بنگال کے بادل سرکار سے لے لیا ہے۔ جس نے خود یورپ سے ہی اسکو مستعار لے کر اس میں مقامی رنگ

ملایا ہے۔

اصل میں ٹکونٹا ٹک نام ہے اس ڈرامے کا جسکو بغیر کسی غنارت یا ہال کے شہر یا گاؤں کے کسی چوراہے، میدان، کالج، اسکول، ٹیگ، گلی، کوچے، پبلک پارک، بس اڈے یا کسی بھی جگہ بغیر ساز و سامان ٹکٹ اور اشتہار کے کھیلا جاسکتا ہے۔ اسکے اکثر موضوعات سماجی اور Current ہوتے ہیں۔ اس میں ملک کی حالت، کرپشن، بد نظمی، بد انتظامی، بے روزگاری، فسادات، مہنگائی، استحصال، غرضیکہ ایسے ہی مسائل پر ایکشن اور مکالموں سے طنز کے تیر بر سائے جاتے ہیں۔

یہ تھیٹر باقی تھیٹروں سے قدرے سستا اور آسان بھی ہے۔ مگر یہاں صرف اداکاروں کیلئے کافی مسائل کھڑا ہوتے ہیں۔ سین نہیں بدلتے ہیں۔ گرین روم میں وہ نہیں جاسکتے ہیں۔ انہیں مکالمے بر جتہ بولنے ہوتے ہیں اور ساتھ ہی ایکشن کا خاص خیال جگہ جگہ انہیں رکھنا پڑتا ہے۔ یہاں تک کہ انہیں کبھی کبھی اپنا پارٹ بھی بدلنا پڑتا ہے۔ میک اپ وغیرہ کی یہاں زیادہ ضرورت نہیں پڑتی ہے مگر پھر بھی ناظرین کو سین بدلنے کا، نئے کردار کے آنے کا، یا گاڑی، جلوس، پولیس، پٹائی، قتل، فساد، احتجاج، شور و غل و دیگر تمام چیزوں کا پورا پورا اثر دیا جاتا ہے۔ دنیا کے مختلف انقلابات، سیاسی و سماجی تبدیلیوں میں بھی اسٹریٹ پلے کا اچھا خاصا عمل دخل رہا ہے۔ فرانس، چین اور روس کے انقلابات میں اس تھیٹر کا خاصا رول رہا۔ اسی طرح انیس اعظمی اپنے ملک کے حوالے سے لکھتے ہیں:

”ہمارے ملک میں بھی جتنی تحریکیں اٹھی ہیں چاہے وہ چپکو آندولن ہو، چاہے آندھرا کا شراب بندی آندولن ہو، چاہے سردار سردور باندھ کا معاملہ ہو ہر معاملہ پر جب لوگ جمع ہوتے ہیں تو اسٹریٹ تھیٹر کے ذریعہ اپنی بات موثر طریقے سے لوگوں کے سامنے رکھتے ہیں“ (۸۲)

اُردو میں ٹکونٹا ٹک متعارف کروانے والے صفدر ہاشمی (جن ٹائیپ منیج) اور دیگر لوگ ہیں البتہ انیس اعظمی نے بادل سرکار کے ٹکونٹا ٹک جلوس، اسپارٹاکس وغیرہ اُردو میں منتقل اور پیش کر کے ایک اہم نام اس صف میں پیدا کیا ہے۔ ان کے علاوہ دیگر تھیٹر گروپوں اور فن کاروں میں بھی بہت سے نام یہاں قابل ذکر ہیں۔ جن میں ایم کے رینا (پریوگ تھیٹر گروپ) امول پالیکر، سدھا شو مشرا، وید دھینگرا، حبیب اختر، جلیس اعظمی، ویندر سیکھنہ، ونود ڈوا، ایم کے کوشل، عادل رعنا، اوگو سائیس، این کے شرما، ملیشری ہاشمی، فیش متوچا، سہاش تیگی، برجیش

جو گیندر دیک گلاٹھی، راکیش سیکس، ارون شرما، آصف نقوی وغیرہ ہیں۔ یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ ہندوستان میں اس تھیٹر کے ذریعے زیادہ تر کیونسٹوں کی ہی آواز کو بلند کیا گیا۔ اس طرح یہ تھیٹر کسی مخصوص گروہ یا نظریے کا غلام رہا اور ہر خاص و عام کی نظروں میں اپنا کوئی خاص مقام نہیں حاصل کر سکا۔ یہاں تک کہ کہیں جانی خسارے کا بھی شکار ہو گیا۔ خیر اب یہاں اس تھیٹر سے تعلق رکھنے والے چند ڈراموں اور ڈراما نگاروں پر روشنی ڈالی جائے گی۔

مجیب خان

مجیب خان نے ڈراما نگاری مشہور فلم اداکار قادر خان سے سیکھی ہے انکے علاوہ مشہور اسٹج اداکاروں مومن خان، شیخ احمد مشتاق مرچنٹ نے بھی انہیں کافی مدد کی اور اردو کی مشہور ادیبہ غصمت چغتائی نے بھی ان کو متاثر کیا۔ انہوں نے آرٹس کریمیو تھیٹر (ممبئی) کی بنیاد رکھی اور یعقوب شیخ، عبدالرب شیخ، رجب جعفری، پرکاش سیٹھی، سلیم شیخ، سویتا و دیا ساگر، راحت عالم، عرفان برڈی شادو ہانگے، عزیز شیخ، مشتاق، مومن، اجمل خان، مشتاق بروڑ اور ایوب شیخ جیسے فنکاران کے اس تھیٹر سے وابستہ رہے۔

”لاچار مائی“ انکے پانچ اسٹریٹ ڈراموں کا مجموعہ ہے۔ لاچار مائی (جو کہ اس مجموعے کا عنوان بھی بنا ہے) کو پہلی بار مہاراشٹر کالج آف آرٹس، سائنس اور کامرس کی جانب سے انٹر کالجیٹ ڈراما کامپیشن میں ۸۲-۱۹۸۱ء میں پیش کیا گیا۔ اور اس ڈرامے کو کئی انعامات سے نوازا گیا، جنکی تفصیل مصنف خود بیان کرتے ہیں۔

(۱) مہاراشٹر اسٹیٹ اردو اکیڈمی ڈراما کامپیشن ۸۲-۸۱ء میں بہترین ڈراما کا دوئم

انعام اور بہترین ہدایت کار کا اول انعام مجیب خان نے حاصل کیا۔

(۲) مہاراشٹر اسٹیٹ ہندی و دیپٹیڈ ڈراما کامپیشن میں ۸۲-۸۱ء میں بہترین ڈراما ہدایت کار بہترین مصنف اور بہترین اداکار کا اول انعام مجیب خان نے حاصل کیا۔ اسکے علاوہ فنکاروں کو سرٹفکیٹ آف میرٹ بھی ملا۔

(۳) بیہونڈی انٹر کالجیٹ اردو ڈراما کامپیشن میں بہترین اداکار کا اول انعام مجیب خان نے حاصل کیا۔

(۴) فقیہہ انٹر کالجیٹ اردو ڈراما کامپیشن جو گیشوری میں بہترین اداکار کا اول انعام مجیب خان نے حاصل

۵

(۵) ہنربائی پرنس آغا خان ساؤتھ مین بورڈ کی جانب سے منعقد کردہ خوجہ قوم کیلئے ڈراما کانپٹیشن میں دادرویلانگیر

کینی کو بہترین ڈراما کا اول انعام دیا گیا اور مجیب خان بہترین ہدایت کار قرار دیئے گئے

(۶) آئی آئی ٹی (پوائی) میں موڈانڈیگو ۸ ڈراما کمپنیشن میں بہترین ڈرامے کا اول انعام حاصل کیا۔

لاچار مائی ایک تجرباتی ٹکڑا نانک ہے جسے کسی بھی اسٹریٹ چوراہے یا پارک میں کھیلنا جاسکتا ہے اور اسے کسی سیٹ، موسیقی، ڈریس لائٹ یا ساز و سامان وغیرہ کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔

اس ڈرامے کے کردار سامعین میں سے نکل آتے ہیں اور ہر کردار کے ماتھے پر سیاہ پٹیاں بندھی ہیں۔ اور یہ پٹیاں غلامی کی نشانی کو ظاہر کرتے ہیں۔ ڈرامے میں یہ نوجوان اپنے حقوق کیلئے نہیں لڑتے ہیں بلکہ خاموش ظلم سہتے رہتے ہیں اور صرف اسکا اظہار کرتے رہتے ہیں۔ پھر تر جہان ان میں جوش اور ولولہ پیدا کر دیتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ لفظ ”لاچار مائی“ کو ڈھی فقیروں کا گانا ہے۔ جو راستے پر گاتے پھرتے ہیں۔ ”لاچارے مائی دیا کرو۔ سلام کرنا باوا سیٹھ“۔ ڈراما شروع ہونے سے پہلے فنکار ”ہینڈی کیپ، ہینڈی کیپ“ کی آوازیں دیتے ہیں اور اس کے ساتھ تر جہان سامنے (یا سٹیج پر) آتا ہے اور اس لفظ کا معنی اور مفہوم سمجھاتا ہے۔ انکے چلے جانے کے بعد کردار ۲، ۳ اور ۴ سامنے آ کر اپنا اپنا تعارف دیتے ہیں۔

سلام-----سلام-----سلام-----سلام

(۱) بی اے، بی کام، بی ای، بی ایس سی

(۲) ایم اے، ایم کام، ایم وی، ایم ایس سی

(۳) ایل ایل بی، بی ایچ ڈی

(۴) ایم ایس سی، ایس ایس سی

سب: ہینڈی کیپ (۸۳)

پھر وہ لوگ اپنی اپنی ڈگریوں کے نام پر بھیک مانگتے ہیں۔ دراصل بے روزگاری نے انہیں ہینڈی کیپ بنا دیا ہے۔ اس طرح اس ڈرامے میں سین تبدیل بھی ہوتا ہے مگر یہاں یہی کردار اس سیٹ پر خود سین تبدیل کرتے ہیں۔ مثلاً انہیں انٹر پو کیلے بلایا جاتا ہے۔ کسی دوسرے کردار کا دخل یہاں نہیں ہوتا ہے نہ وہ اندر گرین

روم میں جاتے ہیں۔ اسی طرح وہ آفس بھی خود ہی بناتے ہیں۔

اس مجموعے کا دوسرا ڈراما ”ہم ہیں مسٹر WHO“ بھی ٹیڈ ٹائٹل کی ٹیکنیک پر ایک ایسیر ڈ ڈراما ہے۔ جسکو پانچ بار انعامات سے بھی نوازا گیا ہے۔ اس میں کل آٹھ کردار ہیں اور ہر کردار کا نام نمبر ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸ دیا گیا ہے۔ یہ بھی کردار (جن میں ایک لڑکی کا بھی کردار ہے) اپنی اپنی پہچان کھو گئے ہیں کیونکہ جس دور سے یہ تعلق رکھتے ہیں وہ دور نا انصافی، بے چاری، بے روزگاری، بھوک، سیاست بازی اور رشوت ستانی کا ہے۔ جہاں ایک طرف چند خود غرض لوگ آسمان سے باتیں کر رہے ہیں اور دوسری طرف عام لوگ کیڑوں کی طرح روندے جاتے ہیں، نتیجتاً ان حالات میں مظلوم اور بے بس طبقہ اپنی پہچان کھو بیٹھا ہے۔

اب آخر میں ”ترجمان“ انہیں ہمت دیکر کہتا ہے۔ ”نکل تم نے اپنے آپ کو پھینا تھا نہ آج پہنچاتے ہو! جس دن تم اپنے آپ کو پہچان لو گے۔ اس دن تمہارے پیٹ میں روٹی ہوگئی۔ تن پر کپڑا ہوگا اور جیب بھری ہوگی!

[illegible]

اس مجموعے کا تیسرا ڈراما ”مونالیزا کیوں مسکراتی“ کے عنوان ہے۔ یہ ڈراما اپنی نوعیت کا بالکل اچھوتا ڈراما ہے کیونکہ مصنف نے اس سوال کا جواب اپنے طور پر ڈرامائی صورت میں پیش کیا ہے کہ جس پر برسوں سے لوگ تحقیق کر رہے ہیں کہ آخر لینا ڈوچی کی یہ شاہکار تصویر کیوں مسکراتی ہے۔؟ موصوف کے مطابق یہ تصویر دنیا کے جھوٹ، فریب، مکاری، عیاری اور دغا بازی پر مسکراتی ہے۔ زیر بحث ڈرامے میں مختلف قسم کے کرا، ایک آرٹ گیلری میں کھڑے مونالیزا کی تصویر پر گفتگو کرتے ہیں۔ اور یہ آرٹ گیلری دنیا کی ایک علامت ہے۔ یہ دنیا بھی اس آرٹ گیلری کی طرح ہے جس میں بے شمار تصویریں لگی ہوئی ہیں۔ اس ڈرامے میں مونالیزا ایک سے باتیں کرتی ہے اور دل کھول کر اسے اپنا حال بیان کرتی ہیں اس طرح حقیقت سامنے آ جاتی ہے۔ ڈراما ”البراجیو میسٹری“ کا پہلا شو کلا تھیٹر کی جانب سے پانچ (۱۹۸۰ء) میں ہوا اور مہاراشٹر اسٹیٹ ہندی ودیا پیٹھ نے

اسکے اداکاروں مس فریدہ شیخ اور شمیم خان کو انعامات سے نوازا۔ ۱۹۸۴ء کے ڈراما فیسٹول میں اس کا شو خود مجیب خان نے کیا۔ زیر بحث ڈرامے کی کہانی ایک شادی شدہ جوڑے کے ارد گرد گھومتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے پر شک کرتے ہیں کیونکہ انکی شادی کے پانچ سال بعد بھی انکے ہاں ابھی بچہ نہیں آیا ہے۔ انہیں نامکمل چیزوں کو پڑھنا نامناسب لگتا ہے۔ یہ ایک علامتی ڈراما ہے، جس میں مٹل، مستطیل دائرہ، کیر کو جا بجا علامتوں کے طور پر استعمال کیا گیا ہے جو کہ ایسے ڈرامے کی خصوصیت ہوتی ہے۔ اس ڈرامے کے اختتام پر جب وہ ایک دوسرے کے قریب شک و شبہات کی دیوار توڑ کر آتے ہیں تو انہیں ایک بچے کے رونے کی آواز آتی ہے۔ اس مجموعے کا آخری ڈراما ”آتش نشان“ کے عنوان سے ہے، جسکی کہانی ایک ایسے کردار کے گرد گھومتی ہے جسکا نام دپک ہوتا ہے۔ وہ پورے ڈرامے میں خاموش رہتا ہے لیکن MOB میں پانچ دوسرے کردار شامل ہوتے ہیں جو ایک ہی وردی میں ہوتے ہیں اور اسکے احساسات و جذبات کی عکاسی کرتے ہیں۔ خود دپک اشاروں سے کام لیتا ہے۔ دپک ایک لڑکی حیوتی سے محبت کرتا ہے لیکن امیری غریبی کی دیوار دونوں کو ملنے نہیں دیتی ہے۔ دپک جب اپنی محبوبہ سے ملنے جاتا ہے تو حیوتی کا باپ سیٹھ اسکی پٹائی کر دیتا ہے اور اسے اپنے گھر کے کونے کی طاقت ختم ہو جاتی ہے۔ اب جبکہ دوسری دفعہ دپک کا دوست سیٹھ کے پاس رشتے کیلئے جاتا ہے تو وہ سیٹھ یہی کہتا ہے کہ پہلے اس میں صرف ایک ہی عیب تھا کہ وہ غریب تھا مگر اب تو وہ گونگا بھی ہو چکا ہے۔

اس ڈرامے میں بھی مصنف نے اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کا بھرپور اظہار کیا ہے۔ مرکزی کردار نہیں بولتا ہے اور باقی کردار اس دنیا کی لایعنیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ اسٹریٹ پلے کی تکنیک یہاں یہ ہے کہ ان ہی کرداروں میں ایک کردار دپک کا سر بن جاتا ہے اور دوسرے کو دپک بننا پڑتا ہے خود دپک خاموش رہتا ہے۔ مجیب خان کے یہ ڈرامے اگرچہ ایسے ڈرامے کے فنی اصولوں پر بھی کھرے اترتے ہیں مگر پھر بھی ان کی عام تکنیک ٹکٹو ٹانگ کے ہی قریب ہے۔ یہ ڈرامے اس تھیر کے ذریعے کھیلے گئے اور زبردست کامیاب بھی ہو چکے ہیں۔

صفر ہاشمی

صفر ہاشمی ایک ایسے فنکار تھے جنہوں نے فن کی خاطر اپنی جان بھی قربان کر دی۔ ہوا یوں کہ ان کا ٹکٹو ٹانگ

”ہلہ بول“ انکی موت کا باعث بنا۔ نومبر ۱۹۸۸ء میں سنز آف انڈین ٹریڈ یونینز (سی ٹو) نے دہلی اور غازی آباد کے مزدوروں کی ہڑتال کروائی۔ انہوں نے ”ہلہ بول“ نائنک بھی کھیلایا۔ یہ نائنک کافی مقبول ہوا جو کہ سی ٹو کی ترجمانی بھی کرتا ہے اسکے بعد پہلی جنوری ۱۹۸۹ء کو صاحب آباد کی جھنڈا پور ہستی میں دن کے ساڑھے بارہ بجے (نائنک کرنے کے دوران) سی ٹو کے رام بہادر اور نائیہ منج کے کنویر صندر ہاشی کو کانگریس آئی کے غنڈوں نے ہلاک کر ڈالا (۸۵)۔

اس طرح فیکر مر گیا مگر وہ اسکے فن کو مار نہ سکے۔ یہ ڈراما دراصل مزدوروں کے مسائل کو ابھارتا ہے اور حکومت سے وابستہ کارندوں پر گہری چوٹ لگا دیتا ہے۔ یہاں مزدور اور عام لوگوں کے اندر چھپے ہوئے آگ کو سلگایا جاتا ہے۔ ان وجوہات کی بنا پر اس ڈرامے کو برصغیر میں اچھی خاص مقبولیت حاصل ہو گئی ہے۔

اس ڈرامے کے اکر دار ہیں۔ جن میں زیادہ تر مزدور ہیں، یہاں انکی مانگوں کو بھی اہمیت دے دی گئی ہے۔ مزدور یا مظلوم عورت بھی یہاں پہلی بار اپنا منہ کھولنے لگی۔ ان کرداروں کے علاوہ پولیس، نیتا، چچہ، لڑکی کی ماں، لڑکی کا باپ اور دیگر لوگ بھی ہیں۔ مزدوروں کے دو طبقے۔ ایک لیڈر طبقہ اور دیگر دوسرے۔ یہاں نائنک کے اندر نائنک کھیلا جاتا ہے۔ سوتر دھار، راوی بھی کام کرتا ہے اور اداکار ۳ یعنی جوگی (ہیرو) مزدوروں کی نمائندگی کرتا ہے اس ڈرامے میں شروع سے آخر تک زبردست احتجاج کی آواز ہے۔ زبان وہی استعمال کی گئی ہے جو ان طبقوں سے منسلک ہوتی ہے۔ احتجاجی لوگوں کی زبان، پولیس کی زبان، نیتا کی زبان اور براہیچہ عورت کی زبان جس میں وہ ظالموں کو کوستی ہے۔

یہاں ڈرامے میں سب سے پہلے یہ نوجوان نعرے لگاتے ہوئے آتے ہیں اور انہیں پولیس روک لیتی ہے، کیونکہ انہیں اوپر سے حکم ملا ہے کہ کوئی سی ٹو کا نام نہ لے۔ وہ لوگ انہیں کہتے ہیں۔ کہ یہ ڈراما ہورہا ہے۔ تو پولیس احتجاج نہیں بلکہ عاشق معشوق والا ڈراما مانگتا ہے۔ تو وہ عشق کا ہی ڈراما کھیلتے ہیں، جس میں ہیرو جوگی اپنی محبوبہ آشاکے والدین کے پاس ان کا ہاتھ مانگنے کیلئے جاتا ہے مگر وہاں وہ لوگ اسکو اسلئے ٹھکراتے ہیں کیونکہ انکی تنخواہ ۵۶۲ ہوتی ہے، یہی کال فیکٹ کا باعث بنتا ہے۔ یہاں ڈرامے کا ٹیمر بھی بدلتا ہے۔ بابا اُسے کہتے ہیں۔

بابا: تو بیٹے۔ کوئی ایسی نوکری پکڑ جس میں ۱۰۵۰ ملتے ہیں۔ پھر آشنا کا ہاتھ مانگنا (۸۶)۔

اس طرح یہاں مصنف نے اس ڈرامے میں مزدوروں کے بہت سے مسائل کو نبھالا ہے، انہیں جیل جانا پڑتا ہے، وہ لائٹھیاں کھاتے ہیں پھر انکی یونین بنتی ہے۔ نیتا آتے ہیں۔ یونین میں دراڑ پڑ جاتی ہے۔ پہلی بار عورت (مزدور) اپنا منہ کھولتی ہے۔ اسکے ساتھ دوسری عورتیں مل جاتی ہیں۔ مزدور اکٹھا ہو کر نعرہ لگاتے ہیں۔ اور اسی کے ساتھ کورس پر یہ ٹلونا ٹنگ ختم کیا جاتا ہے۔

”اُردو ڈراموں کا انتخاب“ میں شامل صفدر ہاشمی کا دوسرا ڈراما ”عورت“ کے عنوان سے ہے۔ یہ ٹکلو نانک مارچ ۱۹۶۹ء میں شمالی ہند کی کامگار عورتوں کی سکیلن کیلئے تیار کیا گیا تھا۔ اور پروفیسر محمد حسن کے مطابق اسکے تقریباً ڈھائی ہزار شو کئے گئے اور ہندوستان کی متعدد زبانوں میں اسکا ترجمہ کیا گیا ہے یہ ہندوستان کے ساتھ ساتھ پاکستان، شری لنکا، بنگال میں بھی کھیلایا گیا۔ اس ٹکلو ڈرامے میں مرکزی کردار ایک عورت کو بنایا گیا ہے۔ اور سارا ڈراما اسی کے مسائل کو نبھاتا ہے۔ اسکا استحصال ہر کہیں کیا جاتا ہے۔ مصنف نے اس ڈرامے میں ایک عورت کی زندگی کے بہت سے ادوار کا بیان کیا ہے اسلئے اس کا کردار بدلتا رہتا ہے اور اسکے ساتھ دیگر کردار آتے رہتے ہیں جیسے کہ ڈرامے کے آغاز میں ہی ہمیں بتایا جاتا ہے۔

”میں ایک ماں۔ ایک بہن۔ ایک بیٹی۔ ایک اچھی بیٹی۔ ایک عورت ہوں۔ ایک عورت جو نہ جانے کب سے۔ ننگے پاؤں ریگستانوں کی دہکتی بالو میں بھاگتی رہی ہے“۔ (۸۷)۔

اب یہاں پورا ڈراما عورت کی مظلوم داستان سناتا ہے۔ جس میں وہ پہلے ایک چھوٹی بچی کے روپ میں آتی ہے اور اپنے باپ کی ڈانٹ کھاتی ہے۔ جوان ہونے کے بعد شادی کے ساتھ ہی خاوند اُسے گھریلو کام کے ساتھ سبزی منڈی بھیجتا ہے۔ دوسری طرف یہاں عورت کالج میں سائنس پڑھنا چاہتی ہے مگر اُسے سائنس پڑھنے سے روکا جاتا ہے۔ کالج جاتے وقت اُسکے ساتھ غنڈے چھیڑ چھاڑ کرتے ہیں اور پولیس نمائشی بنتی ہے۔ نوکری ڈھونڈنے جاتی ہے تو وہاں بھی اسکا استحصال کیا جاتا ہے۔ عورت ٹیکسری میں کام کرتی ہے تو اپنے مالک کے عتاب کا شکار ہو جاتی ہے اور وہ وقت ہوتا ہے اسکے بڑھاپے کا جہاں اسکا کوئی سہارا نہیں

بچا ہے۔ اب یہاں یونین ہی اس کیلئے کچھ کر سکتی ہے، لیکن وہاں عرضی لکھنے کیلئے بھی اسے ہمت نہیں ہوتی ہے۔ یونین والے عورت کو نوکری سے کیوں نکالنے کیلئے ہڑتال کرتے ہیں مگر مالک انہیں دبانے کیلئے اپنے غنڈے وہاں بھیجتا ہے۔

اس ڈرامے کے آخر میں عورت لال جھنڈا اٹھا لیتی ہے اور بلند نعرہ لگاتی ہے۔ اس طرح اسی سنگھرش پر ڈراما ختم ہوتا ہے۔ صفدر ہاشمی کے ڈرامے اگرچہ نلکو تھیٹر کی تکنیک پر پوری طرح سے کھرا اترتے ہیں اور ان میں موجودہ دور میں ہو رہے مزدوروں پر ظلم و ستم کی پوری طرح عکاسی کی گئی ہے، مگر پھر بھی ان پر ترقی پسندی یا باؤکسزم کا اثر اس قدر گہرا نظر آتا ہے کہ یہاں ادب کم، فن کم، مقصد کم، البتہ پروپیگنڈا اور نعرہ بازی قدرے زیادہ ان پر غالب آگئی ہے۔

ظہیر انور

نوشادر ضامنے ”مغربی بنگال میں اردو ڈرامے کا سفر“ کے عنوان سے مغربی بنگال کے چند منتخب اردو ڈراموں کا جو مجموعہ ترتیب دیکر ۱۹۹۷ء میں شائع کیا ہے، اس میں انہوں نے دیگر اہم ڈراما نگاروں کے ساتھ ساتھ ظہیر انور کا ایک نلکوتا ٹک ”دہشت کا بوجھ“ بھی شامل کیا ہے۔ یہ ایک طنزیہ ڈراما ہے، جس میں سرکاری مشنری (خاص کر پولیس) کو زبردست نشانہ بنایا گیا ہے۔ اس ڈرامے کے اعلان کے ساتھ ہی سڑک پر ایک اعلیٰ افسر، پولیس والوں کو دیوٹی پر لگاتا ہے اور وہ اپنی اپنی دیوٹی پر چلے جاتے ہیں۔ دوسرے منظر میں فٹ پاتھ پر عمارت کے نیچے کچھ لنگلی آجاتے ہیں، جو ایک طرف ڈر سے پریشان ہیں، تو دوسری طرف رات بیتانے کیلئے ایک دوسرے سے ہنسی مذاق بھی خوب کرتے ہیں۔ ادھر پولیس بھی ایک ڈان یعنی اسٹون کو نہیں پکڑ سکتے ہیں، انہیں رات میں جب موقع مل جاتا، تو وہ مال بھی کمالیتے ہیں۔ اپنا کام ختم کرنے کے بعد ڈرامے کے آخر میں انسپکٹر تماشا بین کو کہتے ہیں۔

انسپکٹر: یہ۔۔۔۔۔ اچھا صاحب ہم چلتے ہیں، ہمیں رپورٹنگ بھی تو کرنی ہے۔ (۸۸)

اس ڈرامے میں صرف تین مناظر پیش کئے گئے ہیں۔ اور تینوں کھلے عام سڑک پر کھیلے جاسکتے ہیں، نہ کسی پردے یا سین کی یہاں کوئی ضرورت پڑے گی اور نہ کسی پر اپرٹی کی۔ پہلے منظر میں پولیس والوں کا گروپ آئے گا۔ دوسرے میں لنگلی آئیں گے اور تب پھر پولیس والے۔ بیچ میں رہ گیر اور طوائف وغیرہ آئے گی۔ آخر کار تماشا بین

سے کوئی آدمی اٹھے گا اور ان سے کہے گا۔ ”ڈراما ختم ہوا ہے چلو“ جس طرح پہلے ڈوکر دار ڈرامے کا اعلان کریں گے۔
غرض کہ یہ ڈراما ٹکڑا ٹک کی ٹکڑی پر پورا اترتا ہے۔

ماخذ و حواشی (باب ششم اردو ڈرامے پر جدید یورپی اثرات)

1. Western Influence in Iqbal. T.C. Rastogi . Ashish Publicating

(2) جدید ناول کافن۔ سید محمد عقیل۔ نیاہ پبلیکیشنز الہ آباد نومبر 1997ء صفحہ ۵۳

(3) عفر، ایماہ عرب۔ اولیس احمد ادیب۔ اُردو پبلشنگ ہاؤس الہ آباد 1945ء، پیش لفظ صفحہ (3)

(4) جدید یورپی ادب کے نئے زاویے۔ نظام صدیقی (مضمون) بحوالہ آہنگ نیا۔ ستمبر ۱۹۷۴ء شمارہ ۵۱ صفحہ ۱۴

(5) ڈاکٹر نرما دیشو پر شاد۔ ایسسر ڈھیر۔ صبح نو۔ جلد 21 شمارہ ۳-۱۔ مدیرو فائلنگ پوری پٹنا ۱۹۷۱ء

(6). British Drama- Allardyce Nicoll. 5th Edition. George G. Harrap & Co. London 1069- P.336

(7). ادبیات و اطلاحات کی وضاحتی فرہنگ (جلد اول) عتیق اللہ۔ اُردو مجلس دہلی 1995ء صفحہ 35, 33

(8) جدید مغربی ڈرامے کے اہم رجحانات۔ زائدہ زیدی۔ ڈاکٹر سید عابد حسین میموریل ٹرسٹ نئی دہلی ۱۹۹۷ء۔ صفحہ ۶۳۔

(9) گفتگو سے ماہی شمارہ ۱۹ اور ۱۰ مارچ اور جون ۱۹۷۵ء۔ ایڈیٹر سردار جعفری ص ۸۱

(10) ایوان اُردو۔ دسمبر ۲۰۰۰ء جلد ۱۴ شمارہ ۸ ص ۴۲

(11) شعور نئی دہلی۔ مارچ ۱۹۷۸ء شعور پبلی کیشنز 1978ء ص 369

(12) ----- ایضاً ----- ص ۳۸

(13) تحریک دہلی۔ جلد ۲۲۔ شمارہ نمبر ۹۔ دسمبر ۱۹۷۴ء ایڈیٹر گوپال متل۔ صفحہ ۱۹

(14) جملوں کی بنیاد۔ کمار پاشی۔ پی کے پبلیکیشنز، دریا گنج دہلی ۱۹۷۴ء صفحہ 13-14

(15)-----ایہا-----صفحہ 66

(16) جدید اردو ڈراما۔ ڈاکٹر ظہور الدین۔ ادارہ فکر جدید دہلی۔ بار دوم 1993 صفحہ 319

(17) فکر فون۔ زاہدہ زیدی۔ آبشار پبلیکیشنز سرسید نگر علی گڑھ 1993 صفحہ 118

(18) سرحد کوئی نہیں۔ پروفیسر ساجدہ زیدی ناشر مصنفہ صفحہ 88

(19)-----ایہا-----صفحہ 101

(20) جدید اردو ڈراما۔ ڈاکٹر ظہور الدین۔ ادارہ فکر جدید دہلی بار دوم 1993 صفحہ 337

(21) مٹی کا بلاوا۔ شمیم حنفی۔ نئی آواز دہلی صفحہ 198

(22) قصہ پانچ درویشوں کا۔ آفاق احمد۔ ناشر مصنف سری نگر ۱۹۸۹ صفحہ 94

(23)-----ایہا-----صفحہ 97

24. Elements of criticism- Henry Home. Lord Kames- Anmo publications Pvt. Ltd. New Delhi India P.617

(25) قومی زبان۔ پاکستان مارچ 1982 صفحہ ۴۲

(26) Bertolt Brecht. Mother courage and her children. Translated from German by: John willett with commentary and notes by Hugh Rorrision. Methueu student editions. Methueu London 1983. P.X.

(27). Brecht in perspective. edited by Graham Bartram anthony

(28) آگرہ بازار۔ حبیب تنویر۔ آزاد کتاب گھر دہلی۔ 1958 صفحہ 13

(29) ----- ایضاً ----- صفحہ 103

(30) اُردو ڈراما روایت اور تجربہ۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط۔ طبع اول ۱۹۷۳ صفحہ 290

(31) جدید اُردو ڈراما۔ ڈاکٹر ظہور الدین۔ ادارہ فکر جدید دہلی 1993 صفحہ 175

(32) آگرہ بازار۔ حبیب تنویر۔ آزاد کتاب گھر دہلی 1958 صفحہ 38-39

(33) جدید اُردو ادب۔ پروفیسر محمد حسن۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ 1975 صفحہ 66

(34) ضحاک۔ پروفیسر محمد حسن۔ عاکف بک ڈپو میٹائل دہلی 1997، پیش لفظ صفحہ ۵

(35) ----- ایضاً ----- صفحہ 35

(36) ----- ایضاً ----- صفحہ 20

(37) ----- ایضاً ----- صفحہ 42

(38) پروفیسر زاہدہ زیدی نے بھی ضحاک کو ایسے ہی لفظوں میں سراہا ہے۔ ملاحظہ کیجئے۔ رموز فکر و فن۔

پروفیسر زاہدہ زیدی۔ آبشار پبلکیشنز سرسید نگر علی گڑھ 1993 صفحہ 124

(39) اسٹیج ڈرامے۔ آفاق احمد۔ سرنگر صفحہ 110

(40) ----- ایضاً ----- صفحہ 134

(41) ----- ایضاً ----- صفحہ 145

(42)-----ایہا-----صفحہ 148-49

(43)-----ایہا-----صفحہ 149

(44)-----ایہا-----صفحہ 160-161

(45)-----ایہا-----صفحہ 164

(46) آخری دن۔ ویریندر پنواری۔ موڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی۔ 1984 صفحہ ۷

(47) بزم کتاب مئی ۱۹۸۰ء تحریر۔ احمد ندیم قاسمی۔ صفحہ ۴

(48) صحرائے اعظم۔ زاہدہ زیدی۔ آبشار سرسید نگر علی گڑھ 1991 صفحہ 10

(49) The new oxford Encyclopedic Dictionary vol. 6 1983 Bay Books in association with oxford University Press P. 1408.

(50). An experience in criticism- C.S Lewis Vikas publishing House Pvt. Ltd. New Delhi 1976 P. 57

(51) بحوالہ۔ کرشن چندر کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری۔ شیکب نیازی 1991ء تقسیم کار۔ موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔ نئی دہلی۔ صفحہ ۲۱

(52) ڈارون اور اس کا نظریہ ارتقا۔ افتخار عالم خان۔ ترقی اردو بیورو۔ نئی دہلی۔ 2000ء صفحہ 57

(53) Encyclopedia of world authors. edited by Frank N. Magill. Harper and Kow P. 548. Publishers New York, Evanston and London 1958

(54) معمار اعظم۔ مترجمہ عزیز احمد۔ انجمن ترقی اردو ہند 1940 صفحہ ۲۵

(55) حقیقت نگاری اور اردو ڈراما۔ ظہور الدین ۱۹۸۴ء ص 219 تقسیم کار۔ شیخ محمد عثمان اینڈ سنز سرینگر کشمیر۔

(56) کرشن چندر کی ڈراما نگاری پر اس مقالے کے ”باب دوم“ میں روشنی ڈالی گئی ہے اور وہاں ان ڈراموں کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔ اب یہاں پھر سے ان پر بات کرنا مقالے کو طویل بنانا ہم نے مناسب نہیں سمجھا۔ اور ان کے یہ ڈرامے زیادہ تر 1947ء سے پہلے ہی لکھے گئے تھے۔ جو کہ میرا یہاں موضوع نہیں ہے۔

(57) مزید تفصیلات کیلئے دیکھئے اسی مقالے کے باب دوم میں پروفیسر مجیب کی ڈراما نگاری۔

(58) اُجالے سے پہلے۔ ابراہیم جلیس۔ مکتبہ جدید اردو بازار دہلی۔ صفحہ 120

(59)۔۔۔۔۔ ایضاً۔۔۔۔۔ صفحہ 123

(60) دیا بھج گیا۔ کرتار سنگھ دگل۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی۔ دوسرا ایڈیشن ۱۹۸۰ء صفحہ ۸۶

(61)۔۔۔۔۔ ایضاً۔۔۔۔۔ صفحہ ۷۱

(62)۔۔۔۔۔ ایضاً۔۔۔۔۔ صفحہ ۱۹

(63) مورچکھی اور دوسرے ڈرامے۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ مکتبہ دین و ادب لکھنؤ ۱۹۷۵ء ص 142

(64). The new oxford Encyclopedic Dictionary Bay Books in association with oxford Unviersity press-vol. 3 page 610. 1983.

(65) Literary theory Today edited by peter coulier and Helaga Geyer Ryan cornell University press . Ithaca. New York 1990
(Feminism and Literature -Elain Snowalter .P.179-202.

(66). Ref. Image of Women in the Indo Anglian Novel. Meena Shirwadkar . Sterling publishers Pvt. Ltd. 1979 P. 2.

(67)Literary theory Today P- P. 179 to 202.

(68). Feminist Theory and Modern Drama. Edited by Taisha Abraham. pencraft international Delhi .1998 P. 13

(69) اُردو ادب کو خواتین کی دین۔ اُردو اکادمی دہلی ۱۹۹۴ء (بحوالہ مضمون۔ تحریک نسواں اور ادب۔ علی احمد فاطمی صفحہ 146)

(70) ملاحظہ کیجئے۔ ”وہ اور دوسرے ڈرامے“۔ رشید جہاں۔ ناشر رشید جہاں یادگار کمیٹی نئی دہلی 1977۔

(71) عصمت چغتائی کی ڈراما نگاری پر اس مقالے کے تیسرے باب میں روشنی ڈالی گئی ہے۔

(72) صالحہ عابد حسین کی ڈراما نگاری پر باب سوم میں روشنی ڈالی گئی ہے،

(73) مورچیکھی اور دوسرے ڈرامے۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ مکتبہ دین و ادب لکھنؤ ۱۹۷۵ء ص 5-204

(47)۔۔۔۔۔ ایضاً۔۔۔۔۔ صفحہ 204

(75) دوسرا کمرہ۔ زاہدہ زیدی۔ آبشار سرسید نگر علی گڑھ 1990 صفحہ 140

(76) شعور آگئی۔ رفعت سرروش۔ ناشر مصنف 1993 صفحہ 94

(77) ہمارے یہاں کے کشمیری لوگ نائک ”باندھ، پاتھر“ کی ہی بات کیجئے۔ یہ بھی ٹکونا ٹک کی طرح کھیلا جاتا ہے۔ اسی طرح ہندوستان کے دیگر لوگ نائک بھی ٹکونا ٹک کے مختلف روپ ہیں۔

(78) Dictionary of theartre and drama terms. Jonnie patrica

(79) دیکھیے اسی باب کا Epic Theatre والا حصہ

(80) اسلحہ اور انسان۔ برناڈشا۔ مترجم ابو یوسف۔ اثر پہلی کیشنز کریم گنج گیا ۱۹۶۰ء صفحہ 5

(81) انشاء۔ ایڈیٹر۔ اعجاز۔ ۱۹۹۵ء۔ جلد اشار 4۔ صفحہ 290

(82) یہ صبح دہلی ادبی سہ ماہی۔ جنوری تا مارچ ۱۹۹۶ء، جلد اشار صفحہ 217

(83) لاچارے مائی۔ مجیب خان ۴۹۲ پہلا منزلہ سر جے جے روز نمٹی ۱۹۸۴ء صفحہ 6

(84) ----- ایہا ----- صفحہ 20

(85) اُردو ڈراموں کا انتخاب۔ مرتب ڈاکٹر محمد حسن۔ قومی کونسل برائے اُردو زبان دہلی 1998ء صفحہ 534

(86) ----- ایہا ----- صفحہ 554

(87) ----- ایہا ----- صفحہ 564

(88) مغربی بنگال میں اُردو ڈرامے کا سفر۔ نوشادر ضا۔ کاکا کا تھیںز گلڈ کلکتہ، ۱۹۹۷ء صفحہ 156

باب ہفتم
اُردو میں یورپی اور مشرقی

ڈراموں کے ترجمے

۱۹۴۷ء کے بعد

فن ترجمہ اور اردو میں اسکی روایت

زبان ہمیں اللہ کی دی ہوئی سب سے بڑی نعمت ہے اسکے ذریعے ہم اپنے دل کے خیالات بخوش طریقے سے دوسروں تک پہنچاتے ہیں۔ انسان کا جو ذہنی ارتقا ہوا، اسکے پیچھے بھی سب سے زیادہ ہماری زبان کا ہی ہاتھ ہے۔ ہم اپنے خیالات کا اظہار مختلف صورتوں میں کرتے ہیں۔ ان میں تحریر ایک کارآمد اور پائندہ طریقہ ہے۔ اب جو اظہار ہم مختلف علوم و فنون، مذہبیات، ادبیات وغیرہ کا تحریر کی صورت میں کرتے ہیں اس اظہار کو دوسری زبان میں منتقل کرنے کی ضرورت بھی پیش آتی ہے۔ اس منتقلی کا نام ترجمہ پڑ گیا۔ گو کہ ترجمہ راست اظہار نہیں ہوتا ہے بلکہ اصل اظہار کا عکس ہوتا ہے۔ یہ ترجمہ جذبات، احساسات اور تجربات کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرنے کا فن ہے۔ مختصراً ہم یہ کہیں گے کہ ایک زبان میں کہی گئی بات کو جب ہم دوسری زبان میں اس طریقے سے منتقل کریں گے جس سے اسکے معنی اور مفہوم میں کوئی فرق نہیں آئے گا، اس پابند عمل کا نام ترجمہ ہے۔ اب یہاں دوسری باتیں بھی نکلتی ہیں۔ ترجمہ اور اور تفسیر میں بنیادی فرق یہ ہے کہ تفسیر میں اصل کے منشا کو صراحت سے بیان کیا جاتا ہے۔ تشریح بھی ایک طرح کی تفسیر ہے جس سے مراد مصنف کے خیالات کو تفصیل سے اپنے لفظوں میں بیان کرنا ہوتا ہے۔ تلخیص سے مراد مصنف کے خیالات کو مختصر کر کے پیش کرنا ہے۔ ترجمہ کا کمال یہ ہے کہ وہ نہ صرف اصل عبارت کا درست لفظی ترجمہ ہو، بلکہ مصنف کے نظریات، معتقدات، تصورات اور احساسات کی صحیح ترجمانی بھی ہو۔ اصل متن کی روح اسی طریقے سے برقرار رہ سکتی ہے۔

ترجمہ ایک باقاعدہ اور مستقل فن بن گیا ہے۔ اسکے اپنے مخصوص ضابطے مقرر کئے گئے ہیں، اس فن کو برتنے اور اس میں مہارت پیدا کرنے کیلئے کم سے کم دو زبانوں کی ساخت ان کی ادبیات اور دونوں کلچروں سے واقفیت ضروری ہے۔ ایک طرف وہ زبان یا زبانیں جس سے ترجمہ کرنا مقصود ہوا اور دوسری طرف وہ زبان جس میں ترجمہ کرنا ہوگا۔ دونوں زبانوں کے مزاجوں اور دونوں زبانوں کی تہذیبی فضا کو پہچانا بھی لازم ہے۔ جس زبان میں ترجمہ کرنا ہو، اس سے صرف واقفیت ہی کافی نہیں بلکہ اس زبان کی لغت، اصطلاحات،

محاوروں اور خاص طور پر مترادفات پر ماہرانہ عبور اور قدرت از بس ضروری ہے۔

ترجمہ کیلئے دوسری اہم چیز موضوع سے واقفیت بھی ہے۔ بہ الفاظ دیگر مترجم کیلئے یہ ضروری ہے کہ وہ اصل متن کے پس منظر سے پوری واقفیت حاصل کرے۔

ترجمہ ہی کے ذریعے علوم و فنون لسانی پیراہن بدلتے ہیں اور تمام انسانیت کی مملکت بنتے ہیں، خواہ مختلف ملکوں اور خطوں کے رہنے والے لوگوں کی زبانیں ایک دوسرے سے کتنی ہی مختلف کیوں نہ ہوں ان کے دلوں کی زبان ایک ہی ہوتی ہے۔ ترجموں ہی کی بدولت کئی ادیبوں اور شاعروں کو بین الاقوامی شہرت حاصل ہوئی ہے۔ آج کا لیدر اس، عمر خیام، حافظ، شیکسپیر، گوئے، ٹیگور، غالب اور اقبال کو جو عالمی شہرت حاصل ہے وہ محض ترجموں کی بکریں منت ہے۔ یہی صورت حال دیگر مختلف علوم و فنون کی بھی ہے وہاں بھی ترجمہ نگاری کا کام بڑا ہی سودمند ثابت ہو رہا ہے۔ فن ترجمہ کے ناقدین نے اس کے مختلف قسموں کی نشاندہی کی ہے جن کی تفصیل حسب ذیل ہے (۱)۔

۱۔ پابند ترجمہ: پابند ترجمہ سے مراد اصل کا لفظی ترجمہ ہے۔ جس میں اصل متن کے الفاظ کی جگہ پوری دیانت داری سے مترادف الفاظ استعمال کئے جائیں اور ساتھ ہی اصل میں جس پس منظر (تاریخی یا ذہنی) ماحول، سماجی حالات یا جن افراد کا بیان ہو ان کو بعینہ نظم یا نثر (جس صورت میں اصل متن ہو) میں دوسری زبان میں منتقل کیا جاتا ہے۔

۲۔ آزاد ترجمہ: وہ ترجمہ ہے جس میں اصل متن کے الفاظ کے مترادفات کے بجائے ان الفاظ کے تاثر کو نظم کیا جاتا ہے اور اصل کے پس منظر یا ماحول کی پابندی یہاں نہیں کی جاتی۔ یا یہ بھی ہم کہیں گے کہ آزاد ترجمہ میں اصل کے بنیادی خیال کو مختلف الفاظ میں اور اپنے انداز میں دوسری زبان میں بیان کیا جاتا ہے۔

۳۔ تخلیقی ترجمہ: تخلیقی ترجمہ میں مترجم اصل ادب پارے کے جذبات اور تخیلات کی باز تخلیق کرتا ہے، اور اصل مصنف کی ذہنی کیفیت کو اپنے ادبی طاری کرتے ہوئے اور اصل تخلیق کے مرکزی خیال کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس کے مجموعی تاثر کو پیش کرتا ہے۔

۴۔ ماحوف: ترجمہ کرتے ہوئے اگر مترجم آزادی کے حدود سے متجاوز ہو جائے اور اگر ترجمہ مطابق اصل نہ ہو۔ اصل متن سے صرف بنیادی خیال یا ہیئت کو اخذ کیا جائے اور مترجم یا ادیب اپنی تخلیقی صلاحیت کو کام

میں لاتے ہوئے اصل خیال کے اطراف اپنی تخلیق کو آزادی سے پیش کرے تو ایسی عبارت کو کھانا خود کہیں گے۔

5۔ بہتر جے: ایک ہی تخلیق کے ایک سے زائد ترجمے۔ ان کیلئے بہتر ترجمہ کی اصطلاح استعمال کی جاسکتی ہے۔ اُردو میں بہتر ترجموں کی کثرت اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ ہمارے ترجمہ کار ترجموں سے پوری طرح مطمئن نہیں ہوئے۔ بہتر ترجموں کو گویا ایک مقابلہ بازی بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس بات پر زور دیتے ہوئے راقم David Rubin کا بیان نقل کرے گا۔

"..... no definitive translations of a work of literature just as there are no definitive interpretations. A good poem, a good drama, a good story, all will continually provoke new interpretations and new translations in confirmation of their vitality." (2).

خیر اُردو ڈراموں کے حوالے سے (خاص کر شکسپیر کے ترجموں) یہ مسئلہ ہمیں زیادہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہاں ایسے متعدد ترجمے ہوئے جنکی آپس میں کوئی یکسانیت نہیں ہے۔ اب جبکہ ہم اُردو میں ترجمے کی روایت کی بات کرتے ہیں تو سب سے پہلے بابائے اُردو مولوی عبدالحق مرحوم کا بیان ملاحظہ فرمائیے:

”جب زبان (یعنی اُردو) اظہار کے قابل ہوئی تو فارسی کے مختلف اصناف سخن کو جوں کا توں اُردو میں منتقل کیا گیا۔ ترجمے کے ساتھ کہیں تصرف اور پھر تخلیق کا دور شروع ہوا، لیکن تخلیق کے مقابلہ میں ترجمہ کا ذخیرہ ادب کہیں زیادہ وسیع اور قابل قدر ہے۔۔“ (۳)

لیکن ہم یورپی زبانوں یا انکے علوم و فنون کے اثرات یا انکے ترجموں کی بدولت سے ہی آگے بڑھے۔ سولہویں صدی میں The portugues Roman Catholic Missionaries نے گوا میں اور Duchprotestant Missionaries نے ceylon میں عیسائیت کی تبلیغ کی غرض سے اپنا مشن شروع کیا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے ساتھ ہی Danish مشنری اور دیگر مشنریوں اور تعلیمی اداروں نے یہاں اپنا جال بچھایا (۴) اس کے ساتھ ہی فورٹ ولیم کالج (۱۸۰۰ء) جیسا فعال ادارہ قائم کیا گیا۔ اس کالج کے مشاہیر قلم نے چند برسوں میں 80 سے زائد کتابوں کا ذخیرہ اُردو میں منتقل کر دیا۔ جن میں مشرقی ڈراموں کے ساتھ

ساتھ مغربی ڈرامے بھی شامل ہیں۔ ہندوستانی شعبہ کے صدر ڈاکٹر جان گلکراسٹ نے ہنری ہشتم اور ہملٹ کا ترجمہ کیا۔ ہملٹ کا نمونہ دیکھئے:

”ہے وہ کہیں کم بخت غریب آدمی ہے، جو آسرا رکھتا ہے، بادشاہوں کی توجہات پر، جو جس شیریں تسم اور خوش نظر سلاطینوں کی ہم یہ خواہش تاکتے ہیں۔ ان دونوں اور اپنی ذلت کے عرصے میں زیادہ جان کندن اور تشویش ہے۔“ (۵)

فورٹ ولیم کالج کے ساتھ ہی دہلی کالج، دہلی ورینکرسوسائٹی، سائنٹیفک سوسائٹی، اسکول بک سوسائٹی (ادودھ) جیسے اداروں کی خدمات کو کون بھلا سکتا ہے، لیکن علی گڑھ تحریک سررشتہ علوم و فنون، سلسلہ آصفیہ حیدر آباد، دارالمصنفین اعظم گڑھ، دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ، انجمن ترقی اردو ہند۔ انجمن ترقی اردو پاکستان، اردو بورڈ، ساہتہ اکیڈمی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دیگر اردو اکیڈمیوں اور مترجمین کی انفرادی کوششوں کا بھی اپنا اپنا اہم رول اردو ترجمہ نگاری میں وقتاً فوقتاً رہا ہے اس کے نتیجے میں ہمارے پاس یورپی و مشرقی ڈرامائی ادب کا کافی ذخیرہ بھی جمع ہو گیا۔ جیسا کہ اوپر میں نے بیان کیا ہے کہ اردو میں ڈراموں کے ترجمے فورٹ ولیم کالج میں پہلی بار ہوئے اور یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ یہ ترجمے اُس وقت ہوئے جب ابھی ہمارے یہاں اپنا ڈراما نہیں تھا (۶) چونکہ میرا یہاں موضوع ان ترجموں سے متعلق ہے۔ جو ترجمہ 1947ء کے بعد یورپی و مشرقی زبانوں کے ڈراموں کا اردو میں کیا گیا ہے پھر بھی 1800ء سے 1947ء تک کے چند اہم ترجموں کا یہاں ضمناً ذکر کیا جائے گا۔

مولانا محمد حسین آزاد نے شکسپیر کے ڈرامے *Mecheth* کا ترجمہ 1885ء میں شروع کیا تھا مگر اسے وہ مکمل نہ کر سکے۔ عبدالحلیم شرر نے شہد وفا، میوہ تلخ جیسے ڈرامے لکھے اور گولڈسمتھ کے ڈرامے کو اسیر بابل کے عنوان سے (منظوم) 1890ء میں ترجمہ کیا۔

منشی دیا ز این گم نے گلز وردی کے ڈرامے *Justice* کا ترجمہ کیا جسے ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد نے 1929ء میں شائع کیا۔ سجاد حیدر یلدرم نے جلال الدین خوارزماشاہ 1925ء پرانا خواب 1920ء جنگ و جدل 1933ء وغیرہ عنوانات سے ترکی و یورپی ڈراموں کے ترجمے کئے۔ پطرس بخاری نے گوگی جورو (اناطول فرانس) تائیس (فرانس) سیب کا درخت (جان گلز وردی) آرمس اینڈ دی مین۔ (شا) وغیرہ ڈرامے

ترجمہ کئے، البتہ 1947ء تک شکنتلا کے ترجموں (خاص کر اختر حسین رائے پوری) کے ساتھ غریب احمد کے متعدد ترجمے (خاص کہ معمار اعظم ۱۹۴۰ء بسن The master builder) کافی مقبول ہوئے۔ اب راقم الحروف اپنے موضوع کے مطابق یورپی اور مشرقی ڈراموں کے ترجموں (1947ء کے بعد) پر حسب ترتیب نظر ڈالے گا (۷)

اُردو میں ڈراموں کے ترجمے

یونانی ڈرامے کا ترجمہ

دنیا کی قدیم ترین تہذیبوں میں یونان کا نام سرفہرست ہے۔ دنیا کے بیشتر علوم و فنون کی شروعات انہوں نے کی۔ غرض کہ یونان نے ہم کو بہت کچھ دے دیا۔ آج بھی جب ہمیں فلسفے، آرٹ، سائنس یا کسی بھی علم یا فن کے ابتدائی نقوش دیکھنے ہوتے ہیں۔ تو ہم یکدم پہلے ان ہی کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ اس بات سے کوئی انکار نہیں کر سکتا ہے کہ ہومر، سوفوکلز، ہیرودوٹس، ایکیلیس، یورپیڈس، سقراط، افلاطون، ارسطو، ہپوکریٹس، تھیوکرمنز وغیرہ کے مطالعہ کے بغیر علوم کے مختلف شاخوں کا مطالعہ ادھورا سمجھا جاتا ہے۔ اُردو میں جو یونانی ڈراما منتقل کیا گیا ہے۔ اسکی تفصیل کچھ اس طرح سے ہے۔

اطہر پرویز

ڈاکٹر اطہر پرویز نے ہوتر کے شاہکار رزمیے (۸) اوڈیسی Odyssey کو اُردو کے قالب میں ڈھال کر ایک تو اسکی تلخیص پیش کی اور ساتھ ہی اسکی کہانی کو ذیلی عنوانات میں منقسم کر کے اُسے چھوٹی چھوٹی کہانیوں میں بیان کیا ہے۔ وہ یونانی ادب کی دو بڑی خصوصیات بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”جہاں تک ادب کا تعلق ہے، یونانی ادب کی دو بڑی خصوصیات ہیں۔ سچائی اور سادگی۔ ایسا نہیں ہے کہ یونانیوں نے دوسرے لوگوں کے مقابلے میں کم اصنام تراشے ہیں۔ کم جھوٹ بولا ہے۔ بلکہ شاید اوروں سے زیادہ ہی لیکن چونکہ خن سے خوگر تھے۔ اس لیے ان کے اصنام میں ان کے جھوٹ میں، زندگی کی بڑی سچائیاں ہیں۔ انہوں نے دنیا کو اس طرح دیکھنے کی کوشش کی جیسی کہ وہ ہے۔ اس میں ان کے فلسفے اور سائنس دونوں نے مدد کی۔ ان کے شاعروں نے دنیا دیکھی اور انسانوں کو سمجھا اور بتا۔ کیونکہ وہ انسانی

زندگی کو اس کی صحیح تناظر میں رکھنا چاہتے تھے۔" (۹)۔ یہاں اظہر پردیز نے ترجمے سے کم بلکہ تخلیق سے زیادہ کام لے لیا ہے۔ جسکی وجہ سے اوڈیسی کو ہم اردو میں تخلیقی ترجمے کے زمرے میں شمار کر سکتے ہیں۔

عتیق احمد صدیقی

یونانی ڈرامے کی طرح سحرکرت ڈرامے کی تاریخ بھی بہت قدیم ہے (۱۰) اردو میں سنسکرت ڈراما کے ترجمے بہت پہلے ہو چکے اور اس ڈرامے پر بھی بہت کچھ پہلے سے ہی لکھا گیا ہے۔ انگریزی ڈراما کے متعلق بھی ترجمے وغیرہ کا آغاز فورٹ ولیم کالج سے ہی ہوا۔ لیکن یونانی ڈراما کے ترجمے اردو میں بہت بعد میں کئے گئے۔ یونانی ڈراما پر غالباً عتیق احمد صدیقی نے پہلی بار نئے انداز سے قلم اٹھایا ہے اور یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ان کا کام سب سے زیادہ اہم منفرد اور سودمند ثابت ہوا۔

”یونانی ڈراما“ کے عنوان سے عتیق احمد صدیقی کی مشہور کتاب کا پہلا ایڈیشن ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ نے ۱۹۷۷ء میں شائع کیا۔ انہوں نے کتاب کے پیش لفظ میں خود اس بات کا اعتراف کرتے ہوئے لکھا ہے:

”یہ ہماری مجبوری رہی ہے کہ اب تک جتنے بھی تراجم ہوئے ان میں انگریزی وسیلہ بنی۔ یونانی سے ہم براہ راست واقف نہیں اور انگریزی میں ہر ڈرامے کے متعدد تراجم موجود ہیں۔ اردو مترجمین نے ان ہی سے فائدہ اٹھایا ہے۔ راقم الحروف بھی اس سے مستثنیٰ نہیں“ (۱۱)۔ اگرچہ یونانی ڈراموں کا ترجمہ عتیق صدیقی کے علاوہ دیگر لوگوں نے بھی کیا ہے مگر پھر بھی ہم مذکورہ کتاب کو پابند ترجمہ ہی کہیں گے۔

دیباچہ میں عتیق احمد نے یونانی ڈرامے کا مفصل جائزہ چھ صفحات پر لیا ہے، اسکے بعد انہوں نے یونان کے جن چار اہم ڈراما نگاروں کے ایک ایک ڈرامے کا انتخاب ترجمے کیلئے کیا ہے ان کی ترتیب یہ ہے۔

۱۔ ایکلس (رتن بجولاں) ۲۔ سوفوکلز، (شاہ ایڈیپس) ۳۔ یورپیڈیز (دیودایساں) اور ۴۔ ایرسٹوفینز (بادل)۔

ساتھ ہی ہر ڈراما نگار کا تعارف بھی انکے ڈرامے سے پہلے پیش کیا گیا ہے۔ ترجمہ خالص اردو نثر

میں ہے جس میں یونانی ناموں یا مقامات کیلئے انگریزی الفاظ ساتھ نہیں رکھے گئے ہیں۔ جس کی وجہ سے ہمیں انکے دئے ہوئے اُردو تلفظ پر ہی انحصار کرنا پڑتا ہے۔ کتاب میں کئی جگہ حواشی اور فٹ نوٹس بھی دیئے گئے ہیں۔ یہ بات بھی قابل ذکر رہے کہ مترجم نے کتاب کے آخر میں ترجمہ شدہ ڈراموں میں استعمال ہوئے اسماء کی ایک وضاحتی فرہنگ بھی شامل کی ہے۔ جس سے یہ ڈرامے یا یونانی ڈرامے کا پس منظر سمجھنے میں کافی مدد ملتا ہے۔ الغرض 232 صفحات والی اس کتاب کو اُردو ڈراما کی حوالہ جاتی کتاب مانا جاسکتا ہے، اور ایم اے کے نصاب میں بھی اسے شامل کرنا ہمارے لئے ناگزیر بنتا ہے۔

خواجہ احمد فاروقی

اُردو میں یونانی ڈراما پر ایک اور کتاب ”میڈیا“ کے عنوان سے ہے جسے ساہتہ اکادمی نے 1977ء میں شائع کیا ہے۔ Medea میڈیا یونان کے مشہور الم نگار یوری پیڈیز Euripides (۴۸۰ ق م۔ ۴۰۵ ق م) کا ڈراما ہے، جس کا خواجہ احمد فاروقی نے اُردو ترجمہ کر کے اپنے مفصل مقدمہ کے ساتھ شائع کروایا ہے۔ خواجہ احمد فاروقی جامعہ ملیہ کے پروفیسر تھے اور انہوں نے امریکہ و دیگر مغربی ممالک کی یونیورسیٹیوں میں بھی اُردو کی تعلیم دے دی۔ وہ ایک بلند پایہ محقق اور نقاد ہیں۔ جنہیں مشرقی ادبیات کے ساتھ ساتھ مغربی ادب کا بھی گہرا مطالعہ ہے۔ فاروقی کا یہ ترجمہ بڑی روانی کے ساتھ پڑھا جاسکتا ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ہم کوئی ایسی عبارت پڑھ رہے ہیں جو ہمارے بالکل قریب ہے۔ ملاحظہ ہو میڈیا سے یہ نمونہ:

حیسن: ایک مرتبہ ان کے لبوں کا بوسہ لینے دو، ایک مرتبہ ان کو چھونے اور گود میں لینے دو۔ آہ۔ افسوس!

میڈیا: کیا تو ان کو پیار کرے گا اور ان کی منت سماجت کرے گا؟ لیکن اب وہ فنا ہو چکے ہیں (۱۲)۔

سمیع الحق

”شہنشاہ ایڈپس“ یونانی شاعر اعظم سوفوکلیز کے مشہور المیہ ڈرامے کا منظوم ترجمہ ہے جس کے مترجمہ سمیع الحق ہیں۔ (۱۳)۔ یہ ڈراما ۱۸۹۶ء مصرعوں پر مشتمل ہے۔ مترجم نے تعارف میں اس ڈرامے اور سوفوکلیز کے بارے میں لکھا ہے کہ یونانی عہد میں المیہ ڈراموں کی بڑی خصوصیت تھی۔ یونانی عہد کے اہم

ترین المیہ نگاروں میں سوفو کلیز کا درجہ بہت بلند ہے۔ اس کا ثبوت اس کی ہر عہد میں یکساں مقبولیت ہے۔ سوفو کلیز نے ایک سو سے زیادہ ڈرامے لکھے تھے، مگر اکثر نقاد شہنشاہ ایڈپس کو سوفو کلیز کا سب سے شاہکار ڈراما تسلیم کرتے ہیں۔ سچ الحق میں ایک مترجم کی تمام تر خوبیاں موجود ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اس ترجمے میں نہایت فن کاری اور چابک دستی سے کام لیا ہے۔ ان کا یہ ترجمہ پابند ترجمہ کہلانے کا مستحق ہے۔

قیصر زیدی

غالباً یونانی ڈراما سے ہمیں سب سے پہلے علی گڑھ یونیورسٹی کے پروفیسر عتیق احمد صدیقی نے متعارف کروایا ہے۔ انہوں نے چار یونانی ڈراموں کو ان کے تعارف کے ساتھ اردو میں پیش کیا۔ جن میں سوفو کلیز کا مشہور ڈراما شاہ ایڈپس بھی ہے۔ مگر سوفو کلیز کے دوسرے اہم ڈرامے ”انٹی گونی“ کو قیصر زیدی نے اردو میں منتقل کر کے مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی کی وساطت سے ۱۹۸۴ء میں منظر عام پر لایا ہے۔ اس ترجمے کے بارے میں محمد ذاکر (شعبہ اردو جامعہ اسلامیہ) انکشاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”انٹی گونی کا جو یونانی متن ۵۸۷ء میں منظر عام پر آیا، ٹی فرینکلن نے اگلے ہی سال اس کا منظوم انگریزی ترجمہ شائع کر لیا۔ پیش نظر اردو ترجمہ اسی ترجمے پر مبنی ہے۔۔۔۔“ (۱۴)

یوں تو سوفو کلیز کے ڈراموں کے متنوں Texts میں کافی اختلاف ہے کیونکہ ایک تو وہ بہت ہی قدیم ہیں۔ اسکے علاوہ ان کا آر جہل یونانی متن ہے جو بعد میں مختلف لوگوں نے انگریزی میں ترجمہ کئے۔ ان میں کچھ نثر میں ہیں اور کچھ نظم میں پھر اردو دیا کسی بھی دوسری زبانوں میں جو ترجمے ہمیں ملتے ہیں وہ اکثر و بیشتر براہ راست یونانی سے نہیں کئے گئے البتہ یہ ترجمے انگریزی کے مختلف ترجموں سے کئے گئے ہیں۔ قیصر زیدی کا یہ ترجمہ نثر میں ہے اور اس ڈرامے کا کورس کہیں نثر میں بولتا ہے اور کہیں آزاد نظم میں ہے اب مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ڈرامے میں (اردو میں پڑھنے سے) اپنی اصل فضا ہمیشہ برقرار رہتی ہے اور یہ اردو میں ڈراما سے متعلق ریسرچ اسکالروں کیلئے کافی سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔

انگریزی ڈرامے کا ترجمہ

ابو یوسف

جارج برناڈشا کا نام بیسویں صدی کے عظیم مفکرین میں شمار کیا جاتا ہے، وہ ایک بلند پایہ ڈراما نگار ہیں۔ Arms and the Man ڈرامے پر انہیں ادب کے نوبل پرائز سے نوازا گیا۔ اس شاہکار ڈرامے کا ترجمہ ابو یوسف پیر بیگھوی نے ”اسلحہ اور انسان“ کے عنوان سے اردو میں کیا ہے۔ جو کہ ۱۹۸۰ء میں ”اثر پہلی کیشنز کریم گنج گیا“ سے شائع ہوا۔ ظانصاری اور پرو فیسر مغنی نے برناڈشا کی شخصیت اور انکی ڈراما نگاری سے اردو داں طبقہ کو متعارف کروایا، مگر ابو یوسف نے اسکے متن کو اردو کے قالب میں ڈھال کر ایک اور اہم کارنامہ انجام دے دیا۔ اسرار گاندھی نے زیر نظر ترجمے پر تبصرہ (رسالہ اندازے) کرتے ہوئے اس میں ترجمے کی گئی غلطیوں کی نشاندہی کر کے انہیں صحیح کرنے کی کوشش کی ہے۔ دراصل کسی بھی فن پارہ کا ترجمہ کرنا بہت ہی مشکل کام ہے، اور ایک ہی جملے یا اقتباس کا ترجمہ مختلف لوگ اپنے اپنے اندازے کے مطابق کر سکتے ہیں۔ اب جبکہ ہم ایک مکمل فن پارے یا کتاب کا ترجمہ کر رہے ہیں تو ایسی چھوٹی غلطیاں ہو سکتی ہیں، جنہیں آر جی ٹی کو سامنے رکھ کر ہی پکڑا جاسکتا ہے۔ جس وقت ہم صرف ترجمہ ہی پڑھتے ہیں تو ان معمولی غلطیوں کو وہاں آسانی سے نظر انداز کیا جاسکتا ہے، لیکن یہی حال ابو یوسف کے ترجمے کا بھی ہو سکتا ہے۔ چونکہ شاہ کو بحیثیت ادیب کئی معنوں میں انفرادیت حاصل ہے۔ انکے طویل دیباچے (جس کا بھی فاضل مترجم نے ترجمہ کر کے یہاں پیش کیا ہے) اور موضوعات بھی انوکھے ہوتے ہیں۔ اسی لئے ابو یوسف اپنے ترجمے کے اغراض بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”۔۔۔ آج کا مغرب ہو یا مشرق ایک جیسے سماجی اور اخلاقی مسائل سے دوچار ہے۔ اسلئے میں نے مناسب جانا کہ آرمس اینڈ دی مین ترجمہ کر کے اردو داں عوام کی خدمت میں پیش کروں تاکہ وہ بھی برناڈشا کے شاعرانہ، حقیقت پسندانہ شرارت آمیز اور بصیرت افروز طریقے سے لطف اندوز ہو سکیں۔“ (۱۵)

ساجدہ زیدی

”چاروں موسم“ کے عنوان سے ساجدہ زیدی نے تین مغربی شاہکار ڈراموں کا ترجمہ پیش کیا ہے، جسے نہرت پبلشرز لکھنؤ نے ۱۹۸۴ء میں جلد کتابی صورت میں شائع کیا ہے۔

اردو میں ترجمہ ساجدہ زیدی کا بویا زاہدہ زیدی کا، دونوں بہنیں نہ صرف ترجمہ کے فن پر پوری

دست رس رہتی ہیں بلکہ ان کا ترجمہ کئی معنوں میں اپنی نفاذیت رکھتا ہے، ایک طرف انکے ترجمے پر آر جمل کا گمان ہوتا ہے دوسری طرف جب بھی وہ کسی ڈرامے یا مغربی شاہ پارے کو ہندوستانی روپ میں پیش کرتیں ہیں، تو اس میں ہمیں اپنے ملک کی پوری فضا نظر آتی ہے اس کے علاوہ ترجمے کے ساتھ ساتھ وہ بڑے بڑے تنقیدی نوٹس بھی رقم کرتیں ہیں۔ ساجدہ زیدی کی نیش تر اردو تخلیقات (چاہے ڈراما ہو، شاعری ہو یا پھر انکی تنقید) میں بھی علم نفسیات کی گہری بصیرت اور چھاپ ہمیں ملتی ہیں، جسکی نہ صرف پروفیسرز وہ بچی بلکہ وہ اسکی اسکا لربھی ہیں۔

اسی طرح زاہدہ زیدی کی اردو تخلیقات میں ہمیں یورپی ادب کی پوری چھاپ دکھتی ہیں۔ انہوں نے یورپ کے تعلیمی اداروں سے اعلیٰ تعلیم حاصل کی۔ انکی تنقید ہو یا تخلیق ہر کہیں آر جمل معلوم ہوتی ہے۔ زیر مطالعہ مجموعے میں شامل پہلا ڈراما ”گہرائیلا سمندر“ ہے جسکے مصنف ٹیرنس رینیکین ہیں۔ ساجدہ زیدی نے اس کا اردو پابند ترجمہ کیا ہے۔ اور دوسرا ڈراما ”چاروں موسم“ کے عنوان سے ہے جسکے اصل مصنف آرنلڈ ویسکر ہے۔ پہلا ڈراما ایک وجودی المیہ ہے اور دوسرا ایک علامتی ڈراما ہے، جسکے دوسری کردار ہیں آدم اور بیٹرس۔ دونوں مرد اور عورت زماں و مکان کی حدود سے ماوراء عالم گیر کردار ہیں۔ ساجدہ زیدی نے ان دونوں ڈراموں کا تعارفی نوٹ ایک ساتھ لکھا ہے۔

اس مجموعے میں شامل تیسرا ڈراما ”ممتا کی آگ“ ہے۔ یہ ترجمہ نہیں بلکہ adaptation ہے جو کہ لورکا کے ڈرامے ”یارما“ سے ماخوذ ہے۔ اس ڈرامے کو انہوں نے پوری طرح ہندوستانی روپ اور ماحول میں پیش کیا ہے۔ کسی حد تک اصل ڈرامے کی روح اور اندرونی رموز کو برقرار رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مترجم نے اس ڈرامے کے ساتھ ایک طویل تعارف بھی پیش کیا ہے جو کہ اس کا مفصل تنقیدی جائزہ بھی ہے۔ اس ڈرامے کے بارے میں ساجدہ زیدی لکھتی ہیں۔

”ممتا کی آگ لکھتے وقت میرے سامنے اور کا ڈراما ”یارما“ اپنی تمام جزئیات کے ساتھ رہا اور میری کوشش یہ رہی کہ میں آر جمل ڈرامے کی روح پیش کر سکوں۔۔۔۔۔“

ڈرامے کو ہندوستانی ماحول دینے کیلئے جو تبدیلیاں مجھے ضروری معلوم ہوئیں ان کے سلسلہ میں میں نے اپنے آپ کو پوری آزادی دی۔ میرے پیش نظر شمالی ہندوستان کے ایک ایسے چھوٹے سے قصبے کی کسی

قدر گھٹی ہوئی زندگی تھی جو کسی پہاڑ کے دامن میں ہونے کی وجہ سے اپنے ماحول میں دیہات کی فطری کشش بھی رکھتا ہو۔“ (۱۶)

اس بات کے پیش نظر ساجدہ زیدی نے کرداروں کے مکالموں اور ناموں سے لیکر گیتوں اور ان کی دھنوں تک کو بھی مقامی فضا میں پیش کیا ہے۔ یہاں کردار روزمرہ اُردو زبان بولتے ہیں جس میں محاوروں کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔ وہ کردار مسلمان ماحول یا گھرانوں سے تعلق رکھتے ہیں اور ڈرامے کے آخری ایکٹ میں مسلمانوں کی توہم پرستی بھی بیان کی گئی ہے۔ لوک گیتوں کے ساتھ ساتھ ذومعنی قوالی بھی اس میں شامل کی گئی ہے۔ ملاحظہ فرمائیے۔

یہ اللہ کی بستی ہے

آتے ہیں یہاں سب دل والے

محفل والے، مجلس والے

ارے دل کے زخموں کو بھرنے دو

جسموں کے داغ بھی مٹ جائیں گے۔ (۱۷)

شیکسپیر کے ترجمے

ولیم شیکسپیر کا سوانح نگار ہمیں ان لفظوں سے shakespeare کو متعارف کرواتے ہیں:

The story of william shakespeare's life is a tale of two towns. Start- ford bred

him; London gave , literally and figuratively, a stage for his fortune-18.

شیکسپیر کی ضرورت عالمی ڈرامے کی طرح ہمیں کیوں پڑی۔ اس سبکارے میں عرض ہے کہ اُردو ڈراما واعد علی شاہ کے دربار سے باہر نکلا تو تجارتی کمپنیوں کے ہاتھوں میں آ گیا۔ ان تجارتی کمپنیوں کو شروع میں اُردو کے اچھے ڈرامے نہیں ملے جنہیں وہ تھیٹر یا ہال میں دکھا کر اچھا خاصا منافع کماسکیں گے۔ تو ان ضرورتوں کے پیش نظر انہوں نے پہلے پہل انگریزی ڈرامے دکھائے جن میں زیادہ تر شیکسپیر کے ڈرامے

پیش پیش تھے۔ مگر انگریزی ڈرامے ہندوستان میں خواص ہی دیکھ سکتے تھے کیونکہ اُس وقت یہاں انگریزی زبان کا کچھ زیادہ چلن نہ تھا۔ (۱۹) تو ان کمپنیوں کے مالکوں نے انگریزی ڈراموں کو یا تو ترجمہ کر کے یا انہیں ہندوستانی رنگ و روپ دیکر یا پھر ان ڈراموں سے صرف پلاٹ اخذ کر کے یہاں کے عوام کو ڈراما سے محفوظ کرالیا۔ اس طرح یہ ایک عام سی بات بن گئی کہ کسی بھی انگریزی ڈراما کو پڑھ کر یہاں کا ڈراما نگار پیشہ ورا نہ طور پر نیا ہندوستانی ڈراما تیار کرتا تھا۔ جو کہ بے حد پسند کیا جاتا تھا۔ ان ڈراما نگاروں نے شیکسپیر کے ڈراموں سے اچھا خاصا استفادہ کیا۔ آغا حشر کی مقبولیت کی خاص بنیاد شیکسپیر ہی ہیں۔ تب سے لیکر آج تک اُردو میں شیکسپیر کو کئی روپوں میں پیش کیا گیا ہے یہ الگ بات ہے کہ برناڈشا، مولیر یا کئی اور یورپی ڈراما نگاروں پر اُردو (حیات و ڈراما نگاری) میں کتابیں لکھیں گئیں مگر شیکسپیر پر ابھی تک اس قسم کی کوئی کتاب نہیں لکھی گئی ہے البتہ ان کے ترجمے مختلف صورتوں میں پہلے فورٹ ولیم کالج میں اور پھر پاسی تھئیریکل کمپنیوں کے زمانے سے ہی اُردو میں کئے گئے۔ کسی نے ان سے پلاٹ یا مرکزی خیال لے لیا۔ کسی نے ان کے ڈراموں کو ہندوستانی روپ میں پیش کیا۔ کسی نے صرف کرداروں کے نام ہندوستانی زبانوں میں بدل دئے اور ان کے ڈراموں کا ترجمہ کیا۔ کسی نے ان کے ڈراموں کے منظوم ترجمے، کسی نے منثور، کسی نے لفظ بہ لفظ ترجمہ کر کے ان کے ڈراموں کی فضا وہی رکھی جو ان میں ہے۔ ”اُردو تھیرٹل اور آج“ میں (۱۹۴۷ء تک) ان کے ۲۳ ترجموں کا ذکر کیا گیا ہے (۲۰)۔ غالباً کہا جاسکتا ہے کہ ان کے بھی ڈراموں کے مختلف ترجمے اُردو میں کئے گئے۔ جس میں ساہتہ اکادمی نے ایک خصوصی منصوبے کے تحت ایک اہم کام کروایا۔ اس وقت میرے سامنے ان کے ڈراموں کے چند ترجمے ہیں جن کی تفصیلات بیان کی جائے گی۔

ولایت حسین

شیکسپیر کے ایک مشہور طرہ یہ *As you like it* کا ترجمہ ولایت حسین نے ”پسند خاطر“ کے عنوان سے کیا جسے ”اشاعت العلوم پریس فرنگی محل لکھنؤ“ نے ۱۹۲۷ء میں شائع کیا۔ انہوں نے اس ترجمے کے ساتھ طویل دیباچہ اور شیکسپیر کی حیات و ڈراما نگاری کے بارے میں ایک مختصر سائنٹ بھی درج کیا ہے پھر ”پسند خاطر“ ڈرامے کے کرداروں کے بارے میں بھی حائکاری فراہم کی۔ یہاں یہ بات خاص طور پر بیان

کی جاتی ہے کہ ولایت حسین نے اس ڈرامے کا ترجمہ ہی کیا ہے مگر انہوں نے تمام کرداروں کے اسلامی نام رکھے۔ مثلاً بڑے ڈیوک Duke کا نام بڑے نواب صاحب، فریڈرک Frederick کا چھوٹے نواب، Amiens کا امین، لی بیو le Beau کا جعفر وغیرہ۔ نام بدلنے کے کئی وجوہات فاضل مترجم بتاتے ہیں۔

۱۔ زبان کے لطف کو قائم رکھنا۔ ۲۔ خیالات اور جذبات میں ہر انسان یکساں ہوتا ہے۔ ۳۔ شیکسپیر نے اس ڈرامے کا پلاٹ خود بھی اخذ کیا ہے اور کرداروں کے نام بدل دیئے ہیں۔ (۲۲)

اختر بستوی

As You Like It ڈرامے کا دوسرا ترجمہ اختر بستوی نے ”شہر سے دور“ کے عنوان سے کیا ہے۔ اُس نے اس ڈرامے کا ترجمہ کر کے کرداروں کے نام وہی رکھے جو شیکسپیر کے ہیں البتہ ڈرامے کا عنوان ہی بدل دیا جسکے بارے میں وہ لکھتے ہیں۔

۱۔ As you like it کا اردو میں کوئی اچھا نام نہیں بن پاتا۔

۲۔ ڈرامے کے پلاٹ اور اس کی فضا سے اس کا براہ راست کوئی خاص لگاؤ نہیں ہوتا۔ جسکے ساتھ کچھ انگریزی نقاد بھی اتفاق کرتے ہیں۔

۳۔ چونکہ اس ڈرامے کی کہانی کا بیشتر حصہ شہروں کی گھٹن سے دور جنگل کی کھلی فضا میں پروان چڑھتا ہے اس لئے میں نے اس کا نام ”شہر سے دور“ رکھ دیا ہے (۲۲)

اختر بستوی کا یہ ترجمہ لفظی ترجمہ ہے۔ اور ان کا انداز بیان انگریزی ہی معلوم ہوتا ہے۔ یہ ڈراما چونکہ نثر میں ہے اور اس میں کچھ گیت بھی شامل ہیں جن کا ترجمہ منظوم ہی کیا گیا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ گیت۔ دوسرا ایکٹ منظر پانچواں آرڈن کے جنگل کا دوسرا حصہ:

under the green wood tree

who loves to lie with me,

and turn his mercy note

جو میرے ساتھ چاہے لیٹنا

ان پھلے پھولے درختوں کے تلے

اور جس کے گیت کا ہر ایک بول

چچہاتی مست چڑیوں سے ملے!
 unto the sweet birds throu
 ایا ہر انسان یاں آکر رہے
 come hither, come heither,
 وہ کوئی دشمن نہ پائے گا یہاں
 come heither;
 ہاں مگر ٹھنڈی ہواؤں کو سہے!
 Here shall he see
 بس یہی وقت اٹھائے گا یہاں
 No, enemy

But winter and rough weather

یہ ترجمہ اختر بستوی نے اپنی مرضی کے مطابق کیا ہے اور سب سے پہلے 1962ء میں ماہنامہ نگارس امرتسر میں شائع کروایا۔ پھر کتابی صورت میں 1972ء میں مکتبہ دین و ادب لکھنؤ نے اسے منظر عام پر لایا ہے۔
 ساتھ اکاڈمی نے شیکسپیر کے ترجموں کے سلسلے میں 1963ء میں مجنون گورکھپوری سے King lear کنگ لیئر کو اُردو میں منتقل کروایا۔ اس ترجمے کے ساتھ شیکسپیر کے مشہور محقق ڈورلن کا مقدمہ بھی ترجمہ کر کے شامل کیا گیا ہے۔ ساتھ اکاڈمی کے اسی پروگرام کے تحت 1966ء میں آتھیلو othello کا ترجمہ سجاد ظہیر نے کیا ہے جس کے ساتھ بھی بے ڈورلن کا پیش لفظ ہے۔ ساتھ اکاڈمی کی ہی وساطت سے شیکسپیر کے ایک ڈرامے Hamlet کا ترجمہ فراق گورکھپوری نے کیا ہے۔ جو

۱۹۷۶ء میں منظر عام پر آ گیا۔ مجنون گورکھپوری اور فراق گورکھپوری انگریزی زبان و ادب کے اُستاد رہ چکے تھے اور ساتھ ہی وہ اُردو ادب کے جانے مانے ادیب بھی ہیں۔ اسی طرح سید سجاد ظہیر ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کے بانی ہیں اور انکی اعلیٰ تعلیم یورپ میں ہوئی۔ اُردو کے ساتھ ساتھ انہیں یورپی ادبیات کا وسیع مطالعہ تھا اس وجہ سے مختلف یورپی ادب پاروں کے ساتھ ساتھ آتھیلو کا ترجمہ کیا ہے۔ ان کتابوں کو منظر عام پر لانے کیلئے ساتھ اکاڈمی کے ساتھ UNESCO کا بھی تعاون رہا۔ ساتھ ہی یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ چونکہ شیکسپیر کے جو چار ڈرامے بہت ہی شاہکار سمجھے جاتے ہیں ان میں کنگ لیئر، ہملت، آتھیلو اور میکبٹھ ہے۔ Macbeth کا ترجمہ بہت پہلے محمد حسین آزاد نے کیا تھا، پاکستان میں اسکا منظوم ترجمہ ہوا جو کسی رسالے میں راقم نے دیکھا۔ مگر ساتھ اکاڈمی نے اس ڈرامے کو اپنے منصوبے میں شامل نہیں کیا؟

ان ترجموں کے علاوہ میرے پاس شیکسپیر کے ایک اور ڈرامے Antony & Cleopatra انٹی اور کلیوپٹرا کا

ترجمہ بھی ہے، جو نبیب الرحمن نے راجسٹر مشیکن امریکہ میں ۲۵ اگست ۱۹۷۶ء میں مکمل کیا تھا۔ مردہ دیباچے میں اپنے ترجمے کے بارے میں لکھتے ہیں ”تقریباً پچیس سال ہوئے میں نے انٹی اور کلیو پڑا کا یہ ترجمہ بی بی سی لندن کیلئے کیا تھا۔“ (۲۳)

اس ترجمے میں بالکل آرجل کا دم موجود ہے اور فاضل مترجم نے جگہوں کے ناموں کیلئے متبادل اپنے انگریزی الفاظ جگہ جگہ نوٹس میں درج کئے ہیں۔ اگرچہ اصل ڈراما نظم میں ہے مگر نبیب الرحمن نے اس کا ترجمہ نثر میں کیا ہے۔ چونکہ شیکسپیر کے بہت سے ترانے اردو میں ہوئے۔ آغا حشر نے ان کے بہت سے ڈراموں کو اپنے ڈراموں کا ماخذ بنالیا تھا۔ ان کے بعد کہیں کہیں پابند ترجمے ہوئے، تخلیقی ترجمے ہوئے، آزاد ترجمے بھی ہوئے مگر کل ملا کے ہم ان مختلف ترجموں کو بہتر جے بھی کہہ سکتے ہیں۔

عزیز احمد کے مختلف ترجمے

عزیز احمد نے دانٹے کی مشہور رزمیہ Divina Commedia کو طریبہ خداوندی (پہلا حصہ جہنم) کے عنوان سے اطالوی سے اردو میں ترجمہ کیا جسے ۱۹۴۳ء میں انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی نے شائع کیا۔ یہ کتاب 328 صفحات پر مشتمل ہے جسکے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں ”مقدمہ“ کے طور پر سات ذیلی عنوانات کے تحت اپنے موضوعات کے حوالے سے روشنی ڈالی گئی ہے ”پھولوں والا شہر“ میں دانٹے کے وطن ”فلارنس“ کا تاریخی، جغرافیائی اور سماجی اور دانٹے کی پیدائش وفات وغیرہ کا جائزہ لیا گیا ہے۔ ”گی بے لین اور گویل“ مذہب اور فکر میں دانٹے کی ذہنی نشوونما اور ان کے مذہبی خیالات کا ذکر کیا گیا ہے۔ ”طرز لطیف و نو“ میں اطالوی زبان و ادب پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ”شاعر اور اس کی محبوبہ“ میں دانٹے اور اس کی محبوبہ ”بیاتریچے“ کے عشق اور اس کا اثر ان کی تخلیقات پر اور آخر میں ”طریبہ خداوندی“ اور ”دانٹے اور اسلام“ کا جائزہ لیا گیا ہے۔ یہاں قابل ذکر بات یہ ہے کہ عزیز احمد نے اپنے بیان کو مستند بنانے کیلئے پروفیسر میگیل آسین Migvel Asin کی کتاب Islam and the divine Commedy کا سہارا لے لیا ہے۔ ان کے مطابق جہنم کا جو نقشہ دانٹے نے کھینچا ہے وہ ابن عربی کے نقشے سے بہت ملتا جلتا ہے (۲۴)۔ اس کے بعد کتاب کے دوسرے حصے میں عزیز احمد نے پہلے طریبہ خداوندی کے 34 قطعوں کا الگ

الگ تعارف دے دیا ہے پھر ان قطعوں کے متن (یعنی پوری کتاب کا) ترجمہ پیش کیا ہے۔ انہوں نے تقریباً ہر صفحے کے نیچے فٹ نوٹس میں حواشیات و وضاحتوں کا بھی استعمال کیا ہے۔ یہ بات بھی واضح رہے کہ یہ ترجمہ صرف حصہ جہنم کا ہی ہے۔ کتاب کے آخر میں تیرہ کتابوں کے نام بھی درج کئے گئے ہیں۔ جو انہوں اس کتاب کے ترجمے اور دیگر تفصیلات کو حاصل کرنے میں استعمال کیں ہیں۔

عزیز احمد نے ایسن کے مشہور ڈرامے The Master Builder کا ترجمہ ”معمارِ اعظم“ کے عنوان سے کیا ہے۔ انکے بیان کے مطابق یہ ترجمہ انہوں نے سب سے پہلے ۱۹۳۵ء میں مختلف انگریزی ترجموں کی مدد سے کیا تھا۔ پھر ۱۹۳۸ء میں لندن میں مس سگریہ کرسٹوفرسن Miss Sigrid Cristofersen کی مدد سے اس ترجمے کی نظر ثانی کی۔ اس کے بعد ۱۹۴۰ء میں انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی کی وساطت سے ان کا یہ ترجمہ پروفیسر فرانسس بل Professor Francis Bull (استادِ ادبیات جامعہ اوسلونا روے) کے دیباچہ اور موصوف مترجم کے ایک طویل تمہید کے ساتھ منظرِ عام پر آ گیا۔ تمہید میں انہوں نے جن اہم موضوعات پر اجمالاً روشنی ڈالی ہے ان میں ایسن کی حالاتِ زندگی، ایسن کی تصانیف، ایسن کی خصوصیات، ایسن کا اثر یورپ کے ڈراما پر، معمارِ اعظم، ایسن کے آخری ڈرامے، اس ڈرامے (معمارِ اعظم) کا خیال، تعمیر کے نقشے، ڈرامے کی ترتیب اور روحِ عمل، سیرت نگاری اور معمارِ اعظم کا ترجمہ شامل ہیں۔ اس ترجمے کا مقصد وہ ان لفظوں میں بیان کرتے ہیں۔

”اردو ادب میں ڈراما کا جو فقدان ہے اس کا ایک باعث یہ بھی ہے کہ یورپ کے معیاری ڈراموں کے ترجمے سرے سے مفقود ہیں، اسی وجہ سے ہماری زبان میں ڈراما کا کوئی صحیح تصور اور صحیح معیار نہیں پیدا ہونے پایا۔ اس ترجمے کا مقصد یہ ہے کہ اردو داں پبلک ایک اہم ڈرامائی شاہکار کو اپنی زبان میں پڑھ سکے اور جدید مغربی ڈراما کے امام ایسن سے روشناس ہو۔“ (۲۵)

وزیر حسن

وزیر حسن دہلوی نے مولیر کے آخری ڈرامے کو ”دھمی“ کے عنوان سے نہ صرف اردو میں ترجمہ کیا بلکہ اس ڈرامے کی پوری فضا ہی ہندوستانی قالب میں ڈال دی۔ یہ تین ایکٹوں پر مشتمل ایک مکمل

ڈراما ہے، جس میں انسانی نفسیات کے اُس پہلو کی عکاسی کی گئی ہے جو ہر کسی کے قریب ہے کیونکہ ہم چاہے، فرانس میں رہیں گے یا ہندوستان میں ہمارے نفسیاتی مسائل ایک جیسے ہوتے ہیں۔ اسی لئے موصوف نے اس ڈرامے کو اس انداز میں پیش کیا ہے۔ کہ ہمیں یہاں ترجمہ نہیں بلکہ اصل کا گمان ہوتا ہے۔ یہاں سب کردار ہندوستانی ہیں۔ اور فضا و جگہ بھی ہندوستانی خاص کر دکن کا علاقہ ہے۔ پہلے ہی سین کی ہدایتی سطروں میں وہ ہمیں عثمانیہ یونیورسٹی اور چارمینار کا تاثر دیتا ہے۔

اس ڈرامے میں اصل میں انسانی فطرت کی بدحواسی کا مضحکہ اڑایا گیا ہے اور معمولی واقعات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مثلاً جب ہم بیمار پڑ جاتے ہیں اور یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ شاید ہم مر رہے ہیں۔ اس وقت ہماری عقل ٹھیک طرح سے کام نہیں کرتی ہے۔ تو اس کا خمیازہ ہمیں جھگٹنا پڑتا ہے۔ کوئی جھوٹ موٹ بھی دوایا دے گا کہ بہانہ کر کے ہمیں لوٹنا چاہیے گا تو وہ اپنے اس مقصد میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ موصوف مترجم اپنے اس ترجمے کے بارے میں خود قنطراز ہیں۔

”مولیر کے ڈراموں کے ترجمے ہوئے اور ہوں گے مگر میں اس کے ڈراموں کو اس بچے سے اُردو میں لے رہا ہوں کہ وہ حیدر آباد میں بیٹھا اُردو میں لکھ رہا ہے۔ یہاں مولیر کے نقطہ خیال کی پابندی نہیں کی گئی ہے، مغربی ماحول یکدم مشرقی بن گیا ہے“ (۲۶)۔ اس بات کے پیش نظر یہ ڈراما تخلیقی ترجمہ ہے۔

فضل الرحمن

فضل الرحمن اُردو میں زیادہ تر بحیثیت ڈراما نگار ہی جانے جاتے ہیں مگر ان کے بیشتر ڈراموں کے پلاٹ انگریزی و دیگر زبانوں سے ماخذ ہیں۔ مثلاً ظاہر باطن کا پلاٹ شیر یڈن سے اور نئی روشنی کا بھی شیر یڈن سے، حشرات الارض کا پلاٹ السن سے لیا گیا ہے۔ اسکے علاوہ آئندہ زمانہ، کارخانہ، سقراط اور چنگیز کچھ تو سماجی اور کچھ تاریخی ڈرامے ہیں۔

”ہیلینا“ انہوں نے المانوی شاعر اعظم گوئے کی تصنیف کی ایک ٹکڑی کو اُردو نظم میں پیش کیا ہے، جسے سب رس کتاب گھر حیدر آباد نے ۱۹۵۸ء میں شائع کیا۔ فضل الرحمن کو چونکہ عابد حسین کی طرح جرمن زبان سے براہ راست واقفیت نہیں تھی اس لئے انہوں نے اس ترجمے کے دوران Albert Latham کے

انگریزی ترجمے سے استفادہ لیکر اس ڈرامائی شاعری کو اردو میں منتقل کرنے کی کوشش کی ہے ان کا ترجمہ آزاد ترجمہ ہے۔ یہاں منظر، اور کرداروں کا نام باضابطہ طور پر ظاہر کئے گئے ہیں اور اس ڈرامے میں مثنوی کا انداز بیان اپنایا گیا ہے۔ ملاحظہ کیجئے یہ نمونہ:-

ہیلن (خود کا نام کے انداز میں)

میں ہوں مشہور زمانہ ہوں رسوائے جہاں

خانہ برباد دل و جان نظر آرہے جہاں

ابھی پہنچا ہے سفینہ میرا ساحل کے قریب

آ رہی ہوں لب دریا سے میں منزل کے قریب (۲۷)

والی کنگز The vikings of Helgeland یا سمندری لیرے اسنر Henrik ibsen کے ابتدائی ڈراموں میں سے ایک ہے۔ بقول مترجم کے ”سمندری لیرے“ اصل میں وہی جنگجو تھے جنہوں نے آٹھویں صدی سے دسویں صدی تک یورپ میں ایک عام بے اطمینانی اور دہشت برپا کر رکھی تھی۔ اس ڈرامے میں اسی گروہ کے ایک خونریز مجادلے کا ذکر ہے اور یہ ناروے کی اُسی دور کی رومانی تاریخ ہے۔ اس ڈرامے کے علاوہ ساہتہ اکاڈمی نے ان کے ڈرامے گھوٹس (بھوت) اور وامیلڈ ڈک جنگلی بطن بھی ترجمہ کر دئے۔ یہ ڈراما چار ایکٹوں پر مشتمل ہے جس میں مناظروں کے نشانات کہیں نہیں ہیں۔ مترجم نے اس کا ترجمہ براہ راست کیا ہے جس میں انہوں نے کرداروں کے نام وہی لکھے ہیں جو کہ اسنر کے ہیں مثلاً اونوف (کھاڑیوں کا رہنے والا۔ آئس لینڈ کا ایک سردار) سیگورڈ (سمندری لیروں کا سرگروہ) گونا (ہلفی لینڈ کا ایک مالدار زمیندار) ٹولالف (اونوف کا سب سے چھوٹا لڑکا) ڈیگنی (اونوف کی لڑکی) یوڈیس (اونوف کی پروردہ لڑکی وغیرہ) زمانہ مقام اور وہی نضا ڈرامے میں رکھا گیا ہے۔ جسکے پس منظر میں اصل ڈراما لکھا گیا ہے۔ اتنا ہی نہیں جہاں کہیں اسنر نے شاعری کا استعمال کیا تھا، وہاں مترجم نے بھی اس کا ترجمہ پابند شاعری میں ہی کیا ہے۔ جیسے اونوف فکر میں ڈوبتا ہے تو یہ اشعار اسکے مکالموں کیلئے لکھے گئے۔

ساز ٹوٹا ہوا دل کا ہے بجاؤں کیسے

تار لچھے ہوئے ہیں ساز کے گاؤں کیسے

پھر بھی کھوئی ہوئی نعمت کی تلافی ہے مجھے
شعر کی دیوی نے دولت جو عطا کی ہے مجھے۔ (۲۸)

باقی پورا ڈراما ٹھیٹھ نثر میں ہے جبکہ ترجمہ پڑھ اصل کا گمان ہوتا ہے۔

مجنون گورکھپوری

مجنون گورکھپوری نے تین مغربی شاہکار ڈراموں کو اردو میں منتقل کر کے الگ الگ شائع کرایا ہے اور پھر انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ نے انہیں ”تین مغربی ڈرامے“ کے عنوان سے یکجا کتابی صورت میں پیش کیا ہے۔ اس مجموعے میں شامل پہلی تمثیل مارس ماہتر لنک کا مریم مجد لانی ہے۔ جو سب سے پہلے رسالہ ایوان گورکھپور بابت ماہ اکتوبر ۱۹۳۲ء لغایت دسمبر ۱۹۳۲ء میں مسلسل شائع ہوئی تھی۔ مگر یہاں کتابی صورت میں اس تمثیل کے ساتھ مجنون کا لکھا ہوا ایک مبسوط مضمون بھی ملتا ہے، جو انہوں نے یکم فروری ۱۹۳۷ء کو لکھا۔ اس میں انہوں نے پہلے نوٹل پرائز یافتہ مارس ماہتر لنک (۲۹ اگست ۱۸۲۲ء بلجیم پیدائش) کی حیات اور پھر انکی ڈراما نگاری پر مریم مجد لانی کے حوالے سے روشنی ڈالی ہے۔

مجد لانی چونکہ ماہتر لنک کا ایک زبردست المیہ ہے۔ یہاں مجنون گورکھپوری انکے نظریہ المیہ (اس ڈرامے کے حوالے سے) ان الفاظوں میں بیان کرتے ہیں:

”ماہتر لنک کا خیال ہے کہ اصلی المیہ عنصر اپنے فطری اور کائناتی روپ میں اس وقت ظاہر ہونا شروع ہوتا ہے جبکہ دنیا کے معروف عام حادثات و خطرات اور آلام و محن مٹ چکے ہوتے ہیں۔ المیہ تمام خارجی تصادمات اور نفسیاتی تناقضات سے بالاتر ہے۔ سکون حرکت سے زیادہ رفیع و جلیل ہے۔ شور و اضطراب ہمارے اندر زندگی کی روح اس طرح نہیں ابھارتے جس طرح کہ سکوت کبھی کبھی سکون کی صرف ایک لمحہ میں ہم کو جو انبساط حاصل ہوتا ہے وہ زیادہ مستقل اور مستحکم اور زیادہ گہیر ہوتا ہے، اس انبساط سے جو جذبات کے ایک پورے پر آشوب دور میں حاصل ہو سکتا ہے۔“ (۲۹)

اس کے بعد آسکر وائلڈ کے ڈرامے سالومی کا ترجمہ پیش کیا گیا ہے۔ فاضل مترجم کے مطابق اسکی پہلی اشاعت ۱۹۲۶ء میں اور دوسری اشاعت مارچ ۱۹۶۵ء میں ہوئی، تہمید کے طور پر سالومی کے حوالے سے

چند اہم باتوں کا انکشاف کیا گیا ہے۔

آخری تمثیل لارڈ بائرن کی قاتیل ہے۔ اس پر نہ کوئی مقدمہ ہے اور نہ تمہید البتہ اس ترجمے کا آغاز علامہ اقبال کی نظم ”جبریل والیس“ کے مکالمے سے کیا گیا ہے۔ حالانکہ موصوف مترجم نے اپنے ترجموں کے ساتھ ساتھ بھرتی کیلئے بہت سامواد کتابوں میں شامل کیا ہے مگر پھر بھی انکے ترجموں کو پابند ترجمہ ہی کہا جاسکتا ہے۔

ظہیر انور

ظہیر انور نے فرانس کے مشہور ڈراما نگاروں کے ڈرامے اردو میں منتقل کیے۔ ان میں Albert Camus البیر کامیو کے ڈرامے ”Les Justes“ انصاف کا انہوں نے صرف ترجمہ کیا ہے، جبکہ Georges Feydeau جارجے فیدو کے ڈرامے Le mariage De Barillon کو انہوں نے ”سلیم شیروانی کی شادی“ کے عنوان سے ہندوستانی روپ میں پیش کیا ہے۔ کتاب کے پیش لفظ میں ظہیر انور نے پہلے مختصراً فرانسیسی ڈرامے کی روایت پر روشنی ڈالی ہے، پھر دفن ترجمہ کے بارے میں کہتے ہیں۔ ”اس کیلئے نہ صرف دو زبانوں کا علم ضروری ہے بلکہ دونوں زبانوں کے کردار زائقہ اور الفاظ کی اہمیت اور شخصیت کا بھی جاننا ضروری ہے۔۔۔ میں نے ڈراموں کا ترجمہ کیا، لہذا جہاں جہاں الفاظ اور اس کے امکانات کو سنا اور محسوس کیا ہے۔ وہیں ڈرامائی شدت اور ضرورت کے علاوہ اسٹیج پر اس کی پیشکش کو بھی ملحوظ رکھنے کی کوشش کی اور اسی وسیلے سے ترمیم اور ردوبدل سے بھی کچھ حد تک کام لیا ہے۔“ (۳۰)۔

جارجے فیدو کا ہندوستانی روپ اسقدر مقبول ہوا کہ روپ کار کے مطابق اسکے ۷۰ سے زائد شو ملک کے مختلف علاقوں میں ہوئے۔ فاضل مترجم نے البیر کامیو کی حیات و ڈراما نگاری کا جائزہ دو محالہ تین صفحات پر لے لیا۔ اسی طرح جارجے فیدو کا تعارف بھی دو صفحات پر دے دیا گیا ہے۔ شک ان ڈراما نگاروں کے تعارف اور انکے ایک ایک ڈرامے کو اردو میں منتقل کرنے سے نہ صرف اردو کے ترجمہ شدہ ذخیرے میں اضافہ ہوا بلکہ فرانس کے ان دو مشہور ڈراما نگاروں سے متعارف ہو کر ہم انکے فن کی تقلید کرنے کے لائق بھی ہو سکتے ہیں۔ ظہیر انور نے An Accidental Death of an Anarchist کا ترجمہ ”ایک انارکسٹ کی اتفاقیہ موت“ کے عنوان سے کیا۔ ۱۹۹۸ء کے ”یہ صبح دہلی“ کے جنوری مارچ کے شمارے میں شائع ہوا۔ اس میں

مترجم نے اس ڈرامے کے مصنف دار یونو کا تعارف بھی پیش کیا ہے۔ دار یونو کو ۱۹۹۷ء میں اس ڈرامے پر ادب کا نوبل پرائز ملا۔ ان کا باپ ریلوے میں ملازم تھا اور وہ شمالی اٹلی کے علاقے میں ۱۹۲۶ء میں پیدا ہوئے۔ ۱۹۵۴ء میں اداکارہ فرینکو رامے سے شادی کی، دونوں نے ۱۹۵۹ء میں اپنے تھیٹر کی بنیاد ڈالی۔ کیونسٹ تحریک سے وابستہ ہونے کی وجہ سے انہیں اپنے ڈراموں کی پیشکش میں سنسرشپ کی صعوبتوں سے سابقہ ہونا پڑا۔ اس ڈرامے کے تین ہزار سے زائد شوز تقریباً چالیس ممالک میں ہوئے۔ (۱۳)۔

ظہیر انور نے اس ڈرامے کو اردو میں ترجمہ کر کے اور پیش کر کے بہت اہم کام کیا ہے جس میں ان کے ساتھ بہترین ہدایت کار "ونے شرما" بھی پیش پیش رہے۔

یہ ڈراما چونکہ ایک مکمل ڈراما ہے اور Theatre of Reality کی تکنیک کے تحت لکھا گیا ہے۔ مترجم نے طویل ہونے کے باوجود بھی اس کا ترجمہ کیا ہے اور اسے "یہ صبح" رسالے میں شائع کیا گیا۔ قارئین اسکو پڑھ کر بے شک اس عظیم ڈراما نگار سے زیادہ سے زیادہ قربت اس ترجمے کے ذریعے حاصل کر سکتے ہیں۔

انور عظیم

جدید تھیٹر کی دنیا میں جہاں بیکٹ اور بریخت کا نام مقبول عام ہے، وہاں اردو کے جدید تھیٹر میں انور عظیم بھی اسکے پیش کاروں میں ایک اہم نام مانا جاتا ہے۔ انہوں نے اس ٹائپ کے تھیٹر سے براہ راست وابستگی دکھائی اور مغربی تھیٹر کے مطالعے کے بعد خود ڈرامے لکھے۔ جدید تھیٹر کے متعلق مضامین لکھے اور بریخت کے جرمن ڈرامے Aufstieg Des Arturoui Der Aufhaltsame انگریزی ترجمے The Resistible Rise of Arturoui کے توسط سے اس کا لفظ بہ لفظ ترجمہ اردو میں "زوال کا عروج" کے عنوان سے کیا۔ انور عظیم کا یہ ترجمہ بالکل آرٹیکل معلوم ہوتا ہے۔ ڈراما سنجیدہ ہے اور اس میں کسی قسم کی چھیڑ چھاؤ نہیں کی گئی ہے۔ پابند ترجمہ کی یہ ایک زندہ مثال ہے۔ بریخت نے یہ ڈراما ۱۹۴۱ء میں لکھا پھر پہلی بار اسٹاٹ گارٹ کے مقام پر دس نومبر ۱۹۵۸ء میں کھیلا گیا۔ اسکے بعد متعدد بار اسے شائع کیا گیا اور عالمی سطح پر اسکو کافی سراہا گیا۔ یہاں تک B.B.C نے اس پر ایک ٹی وی فلم بھی بنائی۔ (۳۲)

انور عظیم کے اس ترجمے کو نومبر ۱۹۷۸ء میں نئی دہلی میں کھیلایا گیا۔ پہلے ایک رسالے "شعور" میں شائع کیا گیا، پھر ۱۹۸۶ء میں نئی آواز جامعہ نگر نئی دہلی نے اسے منظر عام پر لایا۔ اس ڈرامے کا موضوع بھڑکا ظلم و تشدد ہے اور مزدور طبقے کی مجبوریاں اس کے باوجود ان کے حوصلے بلند ہوتے ہیں۔ یہ ڈراما ایک کھیتیر کی ایک مثال ہے۔

انور عظیم نے اس ترجمے کے ساتھ ساتھ کتاب میں (۱) آئینہ درآئینہ - منظر پس منظر اور بریخت سے پہلی ملاقات اور (۲) بریخت کا تھیٹر - زندگی کا رزمیہ اور ایوژن کی شکست کے عنوانات کے تحت بریخت، اس کی زندگی، شخصیت، ڈراما نگاری ایک تھیٹر اور بریخت کے نظریات کے متعلق مختلف بیانات شامل کئے ہیں۔ اس کے علاوہ بھی بریخت کے شاہکار مکالمے، یا اس کے متعلق مختلف آراء جگہ جگہ کتاب کے آغاز میں درج کیے گئے ہیں، مگر بد قسمتی یہ ہے کہ انور عظیم نے ان آراء اور اپنے بیانات کو استقدر بے ترتیبی سے اکٹھا کیا ہے جس سے ان بیانات میں کوئی تسلسل نہیں رہتا ہے۔ اُسے جہاں جو چاہا لکھا۔ یہاں یہ بیانات واضح نہیں ہوتے ہیں البتہ انہیں دلائل سے بیان نہیں کر پائے۔ غرض کہ ہم کسی بھی چیز کا مفہوم سمجھنے سے قاصر ہی رہتے ہیں۔ ان خامیوں کے باوجود بریخت یا جدید تھیٹر کے بارے میں انور عظیم نے ہمیں کافی اچھا مواد فراہم کیا ہے۔

پروفیسر زاہدہ زیدی

مسدور راہیں پانچ جدید مغربی ڈراموں کا مجموعہ ہے جسے پروفیسر زاہدہ زیدی نے ترجمہ اور تعارف کے ساتھ "قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان" کی وساطت سے ۱۹۹۸ء میں شائع کرایا ہے۔ یہ پانچ ڈرامے اس طرح سے ہیں۔

۱۔ کریاں (یو جین ایونسکو) ۲۔ بادشاہ سلامت خدا حافظ Exit the King یو جین ایونسکو ۳۔ کمرہ۔ مینول دی پیدو و لو ۴۔ بند کمرہ No Exit (ژال پال سارتر) اور ۵۔ شہ مات Endgam (سمیول بیٹک)۔ ان پانچ ڈراموں میں سے ۱، ۲، ۳ کا تعلق ایمر ڈ ڈرامے کی تکنیک سے اور نمبر ۴ کا تعلق وجودی فکر سے ہے۔

پروفیسر زاہدہ زیدی نے "عرض مصنف" کے تحت پہلے جدید یورپی تھیٹر کی روایت اور ان پانچ ڈراموں کا مجموعی طور پر جائزہ لے لیا ہے۔ پھر ہر ایک ڈرامے کے ترجمے سے پہلے الگ الگ اس کے اصل

مصنف اور اسکی ڈراما نگاری (خاص کر ترجمہ شدہ ڈرامے کے حوالے سے) کا تعارف بھی پیش کیا گیا ہے۔
 مترجمہ نے ایونیسکو اور انکی ڈراما نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ایونیسکو کے اولین دور کی فنی کا
 دشوں کا نقطہء عروج کریمیاں ہے (۳۳) پھر اس المناک طریقہ کا ترجمہ پیش کیا ہے۔ جسکے مرکزی کرداروں
 میں بوڑھا آدمی (عمر 95 سال) اور بوڑھی عورت (عمر 94 سال) ہے۔ اسکے بعد یوجین ایونیسکو کا دوسرا
 ڈراما Exit the Kingdوم کو تعارف اور ترجمے کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ زاہدہ زیدی نے ”مینول دی
 پیدرولو“ کے ڈرامے ”کمرہ“ کے تعارف میں اس بات کا انکشاف کیا ہے کہ ”کمرہ“ اس ڈرامے کے
 انگلیش ترجمے کی مدد سے کیا گیا ہے، جو ۱۹۷۳ء میں ایک مجموعے Modern International Drama
 میں شائع ہوا تھا۔ (۳۴) اسی طرح انہوں نے اس مجموعے میں شامل باقی ڈراموں کے تعارف میں بھی
 یورپی تھیٹر کے حوالے سے بہت سی اہم باتوں کا اظہار کیا ہے۔

پروفیسر زاہدہ زیدی نے بارتول بریخت Bertolt Brecht کے ڈرامے Caucasian chalk circle کا ترجمہ انصاف کا دائرہ کے عنوان سے کیا ہے، جسے ساہتہ اکاڈمی نے ۲۰۲ء میں بڑی خوبصورتی
 کے ساتھ شائع کیا۔ یہ ڈراما بریخت کے آخری دور کے ڈراموں میں ایک شاہکار ہے جسے Epic Theatre
 روایت کی اہم کڑی تصور کیا جاتا ہے۔

اس ڈرامے کا رنگ و روپ کردار، اور پوری فضا وہی ہے جو کہ اصل ڈرامے میں ہے کسی بھی قسم کی کوئی
 چھیڑ چھاڑ مترجمہ نے نہیں کی ہے۔ یہاں تک کہ گیت اور کورس بھی اصل صورت میں ترجمہ کئے گئے ہیں۔ یہ
 دیکھئے:-

معنی: سات دن تک گروشا و شادازے نے

برف کے بڑے بڑے تودوں

اور خطرناک ڈھلانوں کا سفر کیا

اور سوچتی رہی کہ جب وہ اپنے

بھائی کے گھر میں داخل ہوگئی۔ (۳۵)

مجموعی طور پر زاہدہ زیدی کے ترجمے جو نہ صرف انگریزی ڈراموں کے ہیں، بلکہ یورپ کی مختلف

زبانوں اور روسی زبان کے ہیں۔ جنہیں مترجمہ نے انگریزی زبان کی وساطت سے اردو میں منتقل کیا ہے۔ ان تمام ڈراموں میں ایک قدر مشترک ہے، وہ ہے ان کا تعلق جدید تھیٹر کی روایت سے ہے۔ مترجمہ نے انکے ساتھ اعلامیاری تنقیدی مضامین بھی رقم کئے ہیں۔

اس طرح اردو ادب میں ایک نیا اور اہم اضافہ ہوا اور یہ سارا مواد اردو ڈراما پر کام کرنے والے طلبہ اور اسکالرس کیلئے کافی مدد و معاون ثابت ہوگا۔ کیونکہ ایک تو ہر کسی کی رسائی آر جمل تک نہیں ہو سکتی ہے۔ اور آر جمل مواد جو دستیاب ہے وہ سارا بکھرا پڑا ہے، پروفیسر صاحبہ نے اس کا انتخاب کیا ہے۔ اور اپنے طلبہ کیلئے ترجمے اور تعارف کے ساتھ پیش کیا ہے جس سے انکی وقتی ضرورت پوری ہو سکتی ہے۔ اب اگر کوئی آر جمل کو خود پڑھنا چاہے گا، تب بھی یہ ڈرامے بہت کارآمد ثابت ہو سکتے ہیں۔ یہ ان کیلئے key notes کا کام دیں گے۔ اُسے سمجھا دیں گے کہ تجھے کیا کیا پڑھنا ہے اور کیسے پڑھنا ہے۔ الغرض انکی یہ کاوش قابلِ صد تحسین ہے۔

زاہدہ زیدی نے ”انتون چیخوف کے شاہکار ڈرامے“ حبیب ماموں، تین بہنیں اور چیری کا باغ کے عنوان سے اردو میں منتقل کئے۔ جسے انجمن ترقی اردو نئی دہلی نے ۱۹۹۲ء میں شائع کیا۔ حرف آغاز میں خلیق انجمن نے پروفیسر زاہدہ زیدی کا تعارف دے کر کہا ہے۔

”زاہدہ زیدی نے شگفتہ اور سلیس زبان میں ترجمہ کیا ہے۔ کتاب کے شروع میں چیخوف کے فن کا انتہائی عالمانہ انداز میں ایسا تنقیدی تجربہ پیش کیا ہے کہ اس عظیم فنکار کے فن کی تمام اہم خصوصیات کا بھرپور اندازہ ہو جاتا ہے“ (۳۶)۔

ان تین ڈراموں کے ساتھ ساتھ ”مقدمہ“ میں انہوں نے انتون چیخوف کی ڈراما نگاری پر چالیس صفحات پر مشتمل مفصل مضمون بھی رقم کیا ہے۔ جس میں چیخوف کے ادبی کارناموں انکے ڈراموں آبی پرندہ، تین بہنیں، چیری کا باغ و دیگر افسانوں اور ماموں کا فنی تجربہ پیش کیا گیا ہے۔

ان تین ڈراموں میں حبیب ماموں کا آزاد ترجمہ کیا گیا ہے جسکے کرداروں کے نام مسلمان رکھے گئے ہیں اور اس ڈرامے کا پس منظر آتر پردیش کا ایک قصبہ رکھا گیا ہے۔ ان ترجموں کے بارے میں مترجمہ خود رقم کرتی ہیں۔

”یہ ترجمے بیش تر الیزاوتیا فن Elizaveta Fen کے انگلیش ترجمے کی مدد سے کئے گئے ہیں۔ جو پیگن کلاسیک میں دستیاب ہیں۔ اس ترجمے کے علاوہ جہاں ضرورت محسوس ہوئی دوسرے ترجموں سے بھی مدد لی گئی ہے۔“ (۳۷)

زابدہ زیدتی نے چیخوف کا گہرا مطالعہ کیا اور انکے فن پر لکھے گئے روسی اسکالرز کی تنقیدوں سے بھی پورا استفادہ کیا ہے جسکے نتیجے میں یہ کتاب وجود میں آگئی۔ جس میں ہمیں چیخوف کے آر جزل کی بو آتی ہے اور تنقید بھی خالص روسی معلوم ہوتی ہے، البتہ ڈراما حبیب ماموں، کو ہندوستانی ماحول میں ڈھالنے کیلئے کچھ اہم تبدیلیاں کی گئی ہیں۔ تین بہنیں اور حبیب ماموں مترجمہ خود بھی اسٹیج کروا چکی ہیں۔ اُردو میں ظ۔ انصاری کا جو کام ”چے خف“ پر ہے، وہ زابدہ زیدتی سے بالکل مختلف ہے۔ ان کا ترجمہ سچے اور عنوانات سے کچھ الگ ہے، البتہ چیخوف کی سوانح سمجھنے میں ظ انصاری مدد و معاون ثابت ہو سکتے ہیں اور زابدہ زیدتی ایک طرف انکے Text سے ہمیں متعارف کرواتی ہے اور دوسری طرف انکی تنقید میں بھی کچھ وزن ہے جو اعلا پایہ نقادوں یا اسکالروں کے موافق ہے۔

انوار رضوی

انوار رضوی نے روس کے مشہور ادیب آنتن پاویلوویچ چے خف (۱۶ جنوری ۱۸۶۰ء - ۲ جولائی ۱۹۰۴ء) کے آٹھ یکبابی ڈراموں کو اُردو میں منتقل کیلئے بلان میں چند ڈرامائی مانو لاگ بھی ہیں۔ مترجم نے اس کے ساتھ ہی چے خف کی سوانح اور انکے فن کا جائزہ چودہ صفحات پر لیکر اس کتاب میں شامل کیا ہے، اس سے ہم یہ ڈرامے پڑھنے سے پہلے ہی چے خف کے متعلق اہم باتوں سے واقف ہو جاتے ہیں۔ رضوی صاحب لکھتے ہیں۔

”چے خف کافن زندگی کے مانند سادہ اور پیچیدہ ہے۔ اس کی ادبی زندگی تقریباً پچیس برسوں پر محیط رہی۔ اس نے اس مدت میں تقریباً آٹھ سو چھوٹی بڑی کہانیاں لکھیں اور ۱۶ ڈرامے لکھے۔ اس کے علاوہ اس نے لمبی سزا کے قیدیوں کی جزیہ سکھالین میں مردم شماری بہ نفس نفیس کی اور ان کے حالات پر بھرپور رپورٹ لکھی، جس سے ان کے رہن سہن میں سرکار نے اصلاحات کیں اور راحت پہنچائی۔“ (۳۸)

مترجم نے حسب ذیل آٹھ ڈراموں کا ترجمہ کیا۔ ۱۔ ہنس کا گیت۔ ۲۔ تمباکو کے نقصانات پر۔ ۳۔ بیزار المیہ ہیرو۔ ۴۔ ریچھ۔ ۵۔ بڑی سڑک پر۔ ۶۔ شادی کا پیغام، ۷۔ جوہلی اور ۸۔ شادی۔ مترجم نے ان میں کسی بھی ڈرامے کو ہندوستانی روپ میں نہیں ڈھالنے کی کوشش کی ہے، صرف ترجمہ ہی کیا ہے۔ مقدمہ میں ان سبھی ڈراموں پر اپنی تنقیدی رائے کا اظہار بھی کیا ہے۔ ان ڈراموں میں مترجم نے عام فہم زبان برتنے کی کوشش کی جس سے مکالموں کی دلچسپی اور برجنگی کافی حد تک برقرار رہی۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے ہیں کہ مترجم نے ان ڈراموں کا ترجمہ براہ راست روی زبان سے کیا ہے یا انگریزی کے توسط سے یہ ماننا پڑے گا کہ اردو ادب میں ایک قابل قدر اضافہ ہوا کیونکہ ترقی پسند تحریک کے پہلے ہی اردو پر روسی ادب کے اثرات نمایاں ہونے لگے اور بچے خوف کے یہ ترجمے ہمیں کچھ اہم اور نئی باتوں کا ضرور پتہ دیتے ہیں۔

سنسکرت

کالی داس اردو میں

یونانی ادب کی طرح سنسکرت ادب کی تاریخ بھی بہت قدیم ہے۔ ایک یورپی محقق کے مطابق ہندوستانی ادب کی تاریخ ویدک دور (1500 ق م) سے شروع ہوئی (۳۹) اور سنسکرت زبان و ادب کو اس لئے دنیائے ادب میں ایک اہم مقام حاصل ہے کیونکہ اسے کالی داس جیسا عظیم شاعر اور بڑا ڈراما نگار پیدا کیا ہے۔ یورپ والے بھی اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ Sanskrit is a highly inflected language, historically congrate with latin, Greek and most of the other languages of Europe (40)

کالی داس (جسے شیکسپیر آف انڈیا بھی کہا جاتا ہے) کے عہد کے بارے میں ہمارے سامنے متضاد بیانات ہیں۔ البتہ رام گوپال کے مطابق وہ راجہ چندر گپتا دوم (413-380 ق م) کے دربار سے تعلق رکھتے تھے۔ اُسی بادشاہ کو Vikramaditya کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ اُس نے ہندوستان کے جنوبی اور مغربی حصوں کو فتح کر کے اوجین میں راجدھانی قائم کی۔ (۴۱)

خیر کالی داس کے ترجمے عالمی سطح پر ہوئے اور انہیں فن کی کسوٹی پر بھی خوب پرکھا گیا۔ گوئے جیسا

دنیا کا عظیم مفکر اس کا قائل ہو گیا۔ کالیداس کے ڈراموں کے ترجمے باقی مشرقی و مغربی زبانوں کی طرح
 اُردو میں بھی ہو چکے ہیں۔ (۲۴)

فرخ سیر کے عہد میں نواز نامی شاعر نے شکنتلا کو ۱۷۱۶ء میں برج بھاشا میں منتقل کیا، ان کے بعد
 ڈاکٹر گلکراسٹ نے فورٹ ولیم کالج میں مرزا کاظم علی جوان سے اس کا ترجمہ کروایا۔ نواز نے شکنتلا کا ترجمہ
 گیتوں اور دوہوں میں کیا، مگر کاظم علی جوان نے اس کا آسان نثر میں ترجمہ کیا۔ ۱۸۰۲ء میں مولوی سید محمد قتی
 نے ”رشتک گلزار“ کے نام اسے مثنوی کے قالب میں ڈھال دیا۔ حافظ محمد عبداللہ نے بھی انڈین امپیریل تھیٹر
 یکل کمپنی ۱۸۸۵ء میں شکنتلا کا آزاد ترجمہ کر لیا۔ ۱۹۰۷ء میں مولوی محمد عزیز مرزا مرحوم نے کالیداس کے
 دوسرے شاہکار ڈرامے ”وکر موروشی“ کا اُردو میں ترجمہ کیا۔ ۱۹۰۹ء میں منشی اقبال رومارک ہنگامی نے شکنتلا
 پر مبنی مثنوی ”سحر“ لکھی۔ ۱۹۱۶ء میں پربھو دیال عاشق نے کالیداس کے ڈرامے میگھ دوت کا ترجمہ ”پیک
 ابر“ کے نام سے کیا۔ ۱۹۱۸ء میں میگھ دوت کا اُردو منظوم ترجمہ صحیم برقی نے کیا۔ لیکن سب سے پہلے ڈراما
 شکنتلا کا ایک اہم ترجمہ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری نے ۱۹۳۹ء میں کیا جسے پہلے انجمن ترقی اُردو حیدرآباد
 نے پھر انجمن ترقی اُردو ہند دہلی نے ۱۹۴۳ء میں شائع کیا۔ ڈاکٹر صاحب چونکہ سنسکرت کے ماہر تھے اسلئے
 انہوں نے اس کا ترجمہ براہ راست سنسکرت سے ہی اس ترجمے میں کالیداس کی روح کو اُردو نثر میں منتقل
 کرنے کی کافی کوشش کی گئی ہے مگر اسٹیج کاری کو مد نظر نہیں رکھا گیا ہے۔ شکنتلا کے بعد کالی داس کا دوسرا اہم
 نانک ”وکر موروشی“ سمجھا جاتا ہے۔ اس کا پہلا ترجمہ ۱۹۰۵ء میں مولوی عزیز مرزا نے کیا۔ ۱۹۵۸ء میں محمد ذکی
 نے وکر موروشی کا ترجمہ کیا جسکی تدوین پنڈت سوربھ رائے ویاس نے کی تھی۔ منور لکھنوی نے بھی وکر موروشی
 کا ترجمہ کیا انہوں نے ”مالو گائی متر“ کا بھی ترجمہ ۱۹۷۳ء کیا۔ لکھنؤ کے شاعر عرفان صدیقی نے ”رتو
 سنگھار“ کا منظوم ترجمہ کیا۔ میگھ دوت کے پانچ ترجمے ہوئے۔ ان میں پہلا ترجمہ پربھو دیال عاشق لکھنوی
 نے ”پیک ابر“ کے نام سے ۱۹۱۶ء میں کیا۔ میگھ دوت کا دوسرا ترجمہ بھی منظوم ہی ہوا تھا جسے صحیم برقی نے
 ۱۹۱۸ء میں کیا۔ اس ترجمے کو انٹرنیٹ پر علی گڑھ نے شائع کیا۔ اسکے بعد ایک اور ترجمہ بابو بگیت
 سرنداس وکیل دہرہ دون نے کیا۔ اور اس کا نام ”قاصد سحاب“ رکھا تھا۔ جسے رشید احمد صدیقی نے اپنی
 ادارت میں شائع ہونے والے سہ ماہی ادبی رسالہ ”سہیل علی گڑھ“ کی ۱۹۶۲ء کی دو اشاعتوں میں بالاقساط شائع

کیا۔ اُردو نثر میں ایک ترجمہ منشی امین شکر خان نے بھی کیا تھا۔ جو ہمارے زمانہ کا پُور میں شائع ہوا تھا۔ میگھ دوت کا ایک ترجمہ مشہور پاکٹ بکس نے بھی اپنی ایک روپے والی سیریز میں پیش کیا تھا۔ جو معراظم میں تھا۔ تنویر احمد علوی نے بھی میگھ دوت کا منظوم ترجمہ کیا۔ کالیداس کے دو طویل نظموں یعنی کمار سمبھو اور رگھوونش کے منظوم ترجمے منور لکھنؤی نے نہایت سلیس اور سحرے انداز میں کئے ہیں۔ غرض کہ کالیداس کی ساتوں کتابوں کے ترجمے اب اُردو میں ہو چکے ہیں۔

اختر حسین رائے پوری

پروفیسر اختر حسین رائے پوری نے ہمیں شکنتلا کا تعارف ”گوئے“ کے حوالے سے بے حد خوبصورت زبان میں کرایا ہے۔

”کیا تمہیں بہار کا شباب دیکھنا ہے کیا تمہیں زمان کی شفق کا نظارہ کرنا ہے، تمہیں وہ سب کچھ چاہئے جس میں حسن کے ساتھ عظمت ہے اور تسکین کے ساتھ لطف اور یا تم زمین و آسمان کی تمام رنگینوں سے آشنا ہونا چاہتے ہو تو لو میں شکنتلا کا نام لیتا ہوں۔ اور تمہیں یہ سب مل گیا۔۔۔۔۔“ گوئے۔ (۴۳)

یورپ میں شکنتلا کی مقبولیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے۔

”اٹھارویں صدی کے آخر میں جب ”سرولیم جونس“ نے انگریزی میں اس کا ترجمہ کیا تو یورپ کے ادبی حلقوں میں ہلچل مچ گئی پھر اسے جو مقبولیت حاصل ہوئی اس کا پلہ ”عمر خیام“ کی رباعیات سے ہلکا نہیں۔“ (۴۴)

ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری نے براہ راست سنسکرت سے شکنتلا کا ترجمہ اُردو میں کیا۔ انہوں نے کالیداس کے فن کی باریکیوں پر توجہ دے دی جسکی وجہ سے ان کی زبان اور اسلوب بیان کا کافی دلکش ہولہ ہے۔

ساغر نظامی

کالیداس کی اس لافانی تمثیل ”شکنتلا“ سے متاثر ہونے اور اسے اپنے دل میں جگہ دینے کی طرف ساغر صاحب کیسے مائل ہوئے۔ یہ اس شہرہ آفاق تخلیق کا فطری اور ادبی حُسن ہے۔ اسکے ساتھ ساتھ ساغر نظامی کیلئے سب سے بڑی وجہ کشش تصور بھی ہے۔ ساغر صاحب ایک حسن پسند اور جمال پرست انسان تھے

انکے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ ابتدا سے ہی ایکٹنگ سے خاص دلچسپی رکھتے تھے۔ اور انہوں نے بعض ٹانک کمپنیوں میں Acting بھی کی تھی۔ شکنتلا کے دیباچے میں لکھا ہے

”میرا بچپن اتر پردیش کے ایک چھوٹے سے گاؤں ”سومنہ“ میں گزرا۔ اس گاؤں میں مشکل سے ۵۰ مکان ہوں گے۔ ایک مسجد ایک مندر اور شاہراہ اعظم کے کنارے آموں کا ایک باغ!۔۔۔ ہرے بھرے میدان۔۔۔۔۔ تیرتے ہوئے کنول۔۔۔ سرس کا ایک بلند درخت تھا۔ برگد کا وہ گھنا درخت۔۔۔۔۔ ان کھیتوں میں لال پیلی چولیاں کسے گاؤں کی ناریاں ہنستی ہوئی نمودار ہوتیں۔ کولہوں پر گرا گریں اٹھائے۔۔۔۔۔ ان میں سے کوئی بے تحاشہ ہنس پڑتی اور بے محابا مٹھی بھر موتی میرے منہ پر مار کے چلی جاتی اور میں دیکھتا رہ جاتا اور میں کچھ نہ سمجھ سکتا۔“ (۴۵)

ساغر کے یہاں نسوانی حُسن کی تصویر کشی میں ان ذہنی مرقعوں کو بھی دخل رہا ہوگا جن کا ذکر مقدمے میں بار بار آیا ہے۔ موصوف نے شکنتلا کو اپنے گاؤں کی ایک لڑکی کہا ہے۔ چونکہ کالیڈاس کی شکنتلا کا تصور اس کے ذہن میں تھا پھر گاؤں کی گوریوں کے تصور نے انہیں شکنتلا کے صحیح ترجمے میں کافی مدد دی۔

شکنتلا کو اردو کے قالب میں ڈھالنے کیلئے ساغر صاحب کے مآخذ کیا رہے۔ اس کا انہوں نے کوئی حوالہ نہیں دے دیا۔ البتہ ان سے پہلے یورپی و مشرقی اور اردو میں کئے گئے شکنتلا کے اہم ترجموں کا ذکر کیا ہے۔ مترجم نے چونکہ اس کا منظوم ترجمہ کیا ہے، اسلئے انہوں نے ترجمہ کرتے وقت ترجمے سے زیادہ ترجمانی سے کام لے لیا ہے۔

منور لکھنوی

منور لکھنوی نے شکنتلا کا ترجمہ اصل سنسکرت ٹانک کی طرح نثر اور نظم میں ہی کیا ہے۔ مثلاً یہاں دشنیت کا مکالمہ ملاحظہ ہو:-

دشنیت:- واقعی پریم ورا نے شکنتلا سے بڑی پیاری کہی ہے اور جو کچھ اس نے کہا ہے وہ سچ بھی ہے کیونکہ۔۔۔

یا قوت سرخ سرخ ہیں یہ لال لال ہونٹ

بیلوں کی کونپلوں کی ہیں گویا مثال ہونٹ

بازو ہیں یہ کہ نرم سی ہیں نرم ٹہنیاں

نوخیزی شباب ہے اک پھول وستان (۳۶)

فاضل مترجم نے کالی داس کے منظوم مکالموں کو ایسے موثر الفاظوں میں اردو کا لباس پہنایا جس سے ہمیں عہد قدیم کے ہندوستان کی اخلاقی اقدار اور معاشرے کی ایک روشن تصویر نظر آتی ہے۔ انہوں نے اپنے ترجمے میں ہندوستانی معاشرے کی بنیادی مقصدیت اور اعلیٰ روحانی اقدار، نیز اسلاف کی صالح، مقدس اور مفید رسوم و روایات کی بھی عکاسی کرنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ کثرت ادب میں رسوں پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ منور لکھنوی نے شکنتلا میں بھرے ہوئے ان رسوں کو مجروح نہیں کیا ہے۔ ان بہت سی خوبیوں کے پیش نظر اس وقت کے نائب صدر جمہوریہ ہند اور علم نواز شخصیت ڈاکٹر ذاکر حسین اس کتاب کے دیباچے میں رقمطراز ہیں۔ ”کہیں یہ محسوس نہیں ہوا (ابھگیان شکنتلا اور منور کے باقی ترجمے پڑھ کر) کہ یہ ایک باکمال اردو شاعر کا کلام نہیں ہے۔۔۔ ترجموں کی روانی کہتی ہے کہ اصل کا دامن ہاتھ سے چھوٹا نہیں ہے“ (۳۷)

منور لکھنوی نے کالی داس کی ایک مہا کاویہ (طویل نظم) کمار سمبھو (جو کہ شو اور پاربتی کی محبت کی داستان ہے) مالویکا گنی ہتر کو بھی اردو میں منتقل کیا ہے۔ مالویکا گنی ہتر کا لید اس کا ایک اور رومانی ڈراما ہے۔ موصوف مترجم نے اپنے سلیس اور دلچسپ ترجمہ کے ذریعے یہاں بھی حسن و عشق کے راز و نیاز، فطرت کی منظر کشی، متعلقہ عہد کے سیاسی اور جنگی عوامل اور سماجی پس منظر، فنون لطیفہ، جمالیات وغیرہ وغیرہ جیسی خوبیوں کو پُر اثر طریقے سے اردو میں پیش کرنے کی سعی کی ہے۔

منور لکھنوی نے کا لید اس کے ڈرامے ”ڈکارا و شنیم“، ”مدرار اکشس“، ”مالتی مادھو“ اور چارودت کا بھی ترجمہ کیا۔ جن میں کچھ تو چھپ چکے اور کچھ مسودوں کی صورت میں ڈاکٹر شباب اللت نے دیکھے اور ان کا باضابطہ طور پر جائزہ اپنے Ph.D مقالے ”منور لکھنوی ایک مطالعہ“ میں لے لیا ہے۔

قدسیہ زیدی

”شکنتلا“ کا ایک اور اہم ترجمہ قدسیہ زیدی کا بھی ہے۔ یہ ترجمہ بھی سلیس اور منجھی ہوئی نثر میں

ہے۔ جو اردو میں بالکل مقبول عام ہے۔ اپنے ترجمے کے بارے میں پیش لفظ میں قدسیہ زیدی نے چند اہم باتوں کا خود اعتراف کیا ہے جن کا خلاصہ کچھ اس طرح سے ہے۔

قدسیہ زیدی نے سب سے پہلے شکنتلا نامک کا انگریزی ترجمہ پڑھا اور اس سے متاثر ہو کر وہ ترجمہ کرنے کیلئے مجبور ہو گئیں۔ سنسکرت سے اسکو واقفیت نہیں تھی۔ انہوں نے شری جین (ہندی اسکالر) ڈاکٹر ہر بنس لال شرما (پروفیسر سنسکرت ڈپارٹمنٹ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی) سے مدد لے لی۔ شکنتلا کے انگریزی ترجمے (رایٹڈ کے) اور شری نوکشور شاستری (ہندی ترجمے) کی بنیاد پر اردو میں انہوں نے اس کا ترجمہ کیا۔ اسکے علاوہ شری لکشمی سنگھ کے ہندی منظوم ترجمے سے بھی استفادہ کیا۔ (۴۸)

زیدی صاحبہ نے اپنے ترجمے میں زبان عام بول چال کی اور سادہ ہی استعمال کی ہے۔ انکے فقرے واضح اور سلیس ہیں جس سے ہمیں کہیں بھی کسی قسم کی الجھن وغیرہ محسوس نہیں ہوتی ہے۔ ان کا ترجمہ میرے خیال میں اختر حسین رائے پوری سے بالکل قریب ہے، جسکا انہوں نے ذکر تک نہیں کیا ہے۔ مجموعی طور پر ہم اردو میں شکنتلا کے کئے گئے ترجموں کو بہتر جہہ کہیں گے۔ ہم یہاں کسی کے ترجمے کو صحیح نہیں مان سکتے ہیں کیونکہ بہت سے مترجمین کو سنسکرت پر دسترس حاصل نہیں تھی اور انہوں نے انگریزی اور ہندی سے یہ ترجمے کئے۔ کبھی نثر میں اور کبھی نظم میں۔

عرفان صدیقی

عرفان صدیقی کا تعارف دیتے ہوئے محمود الہی رقم طراز ہیں:

”عرفان صدیقی صاحب ترجمے کے فن کے ماہر ہیں۔ وہ اس سے قبل بھی بعض اچھے ترجمے پیش کر کے اہل فن سے خراج تحسین حاصل کر چکے ہیں۔ ”مالویکا گئی متر“ میں ان کا فن نقطۂ عروج تک پہنچ گیا ہے۔ کبھی کبھی تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ ترجمہ نہیں بلکہ اردو کی کوئی طبع زاد تخلیق ہے۔“ (۴۹)

اردو میں کالی داس کے ترجمے پہلے پہل فورٹ ولیم کالج میں کئے گئے۔ اسکے بعد بھی انکے شاہکار ڈرامے شکنتلا کے متعدد ترجمے ایک سے بڑھ کر ایک اردو میں کئے گئے۔ کالی داس کا پہلا اور اہم ڈراما ”مالویکا گئی متر“ ہے، جسے عرفان صدیقی نے اردو میں منتقل کر کے اتر پردیش اردو اکادمی کی وساطت سے

۱۹۸۳ء میں شائع کرایا ہے۔

یہاں اصل نائک کی روح اور شکل برقرار رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی وجہ سے نائک کے منظوم حصے کا ترجمہ اُردو معرّا اور آزاد نظم میں کیا گیا ہے اور نثر کو نثر میں ہی رہنے دیا گیا ہے۔

پی۔ پیام

پروپکار پیام نے ہر ش وردھن کے مشہور سنسکرت ڈرامے ”رتا ولی“ کو اُردو کے قالب میں ڈھالا ہے، جسے اتر پردیش اُردو اکادمی لکھنؤ نے ۱۹۹۱ء میں منظر عام پر لایا ہے۔ مترجم نے اس ڈرامے کے متن کے ساتھ ساتھ ابتدائیہ، سنسکرت ڈراما، ہر ش وردھن اور کہانی کے عنوانات کے تحت مصنف، سنسکرت ڈرامے اور ڈراما رتا ولی کے حوالے، بھٹت سی اہم باتوں کی جانکاری بھی ہمیں فراہم کی ہے۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ موصوف مترجم نے اس سے پہلے اُردو کے شاہکار ڈرامے انارکلی (سید امتیاز علی تاج) کا بھی ہندی میں ترجمہ کیا ہے۔ اسکے علاوہ انہوں نے خود بھی کئی یکبالی ڈرامے لکھے۔ رتا ولی چونکہ سنسکرت کا بہت ہی قدیم ڈراما ہے، جو آج سے کوئی تیرہ چودہ سو برس پہلے لکھا گیا تھا۔ اور یہ ڈراما خالص ہندو تہذیب و تمدن کا ڈھالا گیا ہے۔ اس اعتبار سے اس کا جدید روپ میں ترجمہ کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ نہ فاضل مترجم کو قدیم سنسکرت زبان کے متبادل اُردو کے الفاظ مل گئے۔ اس لئے انہوں نے جگہ جگہ فٹ نوٹس میں انکی تشریح کی یا معنی بتا دیا۔ یہاں تک کہ قریب ترین بھاشا کا لفظ استعمال کرنے سے بھی گریز کیا۔ اصل ڈراما نظم میں ہے، مگر پیام نے اسے نثر میں ترجمہ کیا ہے۔ یہ ڈراما سنسکرت کے روایتی اصولوں کے مطابق منگلا چرن (حمد) سے شروع ہوتا ہے۔ اصل کہانی شروع ہونے سے پہلے سو تر دھار آ جاتا ہے۔ اور آخر میں خوش پر ڈراما ختم ہوتا ہے اور خیر و برکت کی دعا مانگی جاتی ہے۔ (۵۰)

اُردو میں بنگالی ڈراموں کے ترجمے

بنگالی زبان برصغیر کی اہم زبانوں میں شمار کی جاتی ہے۔ اس زبان کا تعلق ہند آریائی زبانوں کے خاندان سے ہے اسنے نیگور اور قاضی نذر الاسلام جیسے شاعر پیدا کئے۔ ڈاکٹر سکارسین بنگالی زبان کے ارتقا کو اس طرح ادوار میں بانٹتے ہوئے کہتے ہیں:

”قدیم بنگلہ کا عہد اندازاً ۹۵۰ء تا ۱۳۵۰ء درمیانی کا عہد ۱۳۵۰ء تا ۱۸۰۰ء اور جدید بنگلہ کا آغاز ۱۸۰۰ء سے ہوا ہے۔“ (۵۱)

اب جہاں تک کہ انکے ادبیات کا تعلق ہے۔ داستانیں اور شاعری کی روایت انکی پرانی ہے۔ ساتھ ہی وہ اپنا لوک نائک ”جাত্রا“ کے نام سے کہتے ہیں، مگر جدید طرز کا تھیٹر وہاں انگریزوں نے قائم کیا۔ اس تھیٹر کے اثر میں ان کا جাত্রا بھی آگیا۔ یہاں تک کہ اس نے اُردو ڈرامے پر بھی اپنے اثرات ڈالنے شروع کئے۔ قحط بنگال (۱۹۴۳-۴۴) کے ساتھ ہی IPTA کی سرگرمیاں بنگال میں ہوئیں۔ نیگور تو اپنی شہرت کا اوہامنا چکے تھے۔ ساتھ ہی اتل پال دت، بادل سرکار، بھون بٹھا چاریہ، شہو مترا، ترپتی مترا، خالد چودھری، تپاس سین، اجیش بندھو، بودھا چاریہ، بہاس چکر برتی، وغیرہ نے آزادی کے بعد بنگلہ تھیٹر کے تئیں نمایاں خدمات انجام دئے۔ (۵۲) البتہ یہاں اب ان ہی ڈراموں کا ذکر کیا جائے گا جنکے ترجمے اُردو میں ۱۹۴۷ء کے بعد ہوئے۔

پروفیسر محمد مجیب

پروفیسر مجیب نے ایک طرف طبع زاد ڈرامے لکھے تو دوسری طرف انہوں نے ہندوستان کے مشہور ادیب و شاعر نوہل پرایز یافتہ رابندر ناتھ ٹیگور کے تین مشہور ڈراموں کو اُردو میں منتقل کر دیا، جو کہ دوبار ساتھ اکادمی کی طرف سے شائع ہوئے۔ ان تین ڈراموں میں (۱) ڈاک گھر (۲) راجا اور (۳) لال کنیر ہیں۔ ساتھ ہی انہوں نے ”رابندر ناتھ ٹیگور کے ڈراموں پر ایک سرسری نظر“ کے عنوان سے پر منتھ ناتھ بٹشی کا ایک مبسوط مضمون ترجمہ کر کے اس مجموعے میں شامل کیا ہے۔ جس میں پر منتھ ناتھ بٹشی ٹیگور کے ڈراموں کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار ان الفاظوں میں کرتے ہیں۔

”ماہِ سَکَل مدھوسدن دت نے اپنی پہلی بنگالی نظم لکھنے کے بعد ایک دوست کو لکھا کہ کوئی شیر جب ایک مرتبہ خون کا مزا پالیتا ہے، تو پھر کبھی اس سے باز نہیں رہ سکتا۔ پہلا ڈراما لکھنے کے بعد کچھ کیفیت رابندر ناتھ کی بھی تھی اور اگلے چند برسوں میں یکے بعد دیگرے پانچ ڈرامے لکھے۔ زور چند، کال مر گیا، پد کیر میتر پر کتی شو، ٹلنی اور مایا رکھیا۔“ (۵۳)

سیدالابرار

نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا نئی دہلی نے ”ہندوستانی کتابوں کا سلسلہ“ کے تحت 1979 میں بحسن بھٹا چاریہ کے بنگالی ڈرامے ””بنانا““ کا اردو ترجمہ نئی فصل کے عنوان سے سیدالابرار سے کروایا۔

چار ایکٹوں پر مشتمل یہ ایک طویل ڈراما ہے، جس میں مصنف نے سماجی تحریکیوں کو بیدار کرنے کی سعی کی ہے۔ حالانکہ انہوں نے اس کے علاوہ بھی ”آگن“ زبان بندی جیسے تجرباتی ڈرامے لکھے مگر اس ڈرامے کے بارے میں وہ خود قنطراز ہیں۔

”نامک نئی فصل“ کا تعلق آزادی کے بعد اُس عہد سے ہے جس میں ایک طرف ہندوستان کے وہ لاکھوں کروڑوں عوام ہیں، جنہوں نے آزادی کی لڑائی میں جانیں نثار کیں اور دوسری طرف سامراج کے دلال ذخیرہ اندوز بلیک مارکیٹرز ہیں، جو عوام کا خون چوس رہے ہیں“ (۵۴)

اس ڈرامے میں تیس سے زائد کردار ہیں جو زندگی کے مختلف طبقوں کی نمائندگی کرتے ہیں خاص کر پردھان سدا رساں طبقے کی، ہارودت مہاجن، کالی دھن دھارا بیوپاری طبقے اور جدھشتر سیاسی تحریک کی۔ یہ ڈراما چونکہ اصل میں بھی ہندوستانی زبان میں ہے اور اسی ماحول کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس وجہ سے یہاں اصل اور ترجمہ میں کچھ زیادہ فرق محسوس نہیں ہوتا ہے۔

انیس اعظمی

انیس اعظمی ۱۹۵۵ء میں پیدا ہوئے۔ دلی اردو اکیڈمی سے وابستہ ہیں۔ تھیٹر کو پہلے بطور مشغلہ اور اب پیشہ بنایا۔ دلی کے ایک تجرباتی تھیٹر گروپ پرلوگ prayag سے وابستہ ہیں۔

انہوں نے جلوس، مکت دھارا، کرم بھومی، اسپارٹاکس، ماں، شاباش انارکلی، ایک تھا راجہ، اپنا مورچہ، ارپن کتھا، جیسے ڈراموں میں اپنی اداکاری کے جوہر دکھائے۔ انہوں اسپارٹاکس کے علاوہ بادل سرکار کے دوسرے ڈرامے جلوس کو اردو کے قالب میں ڈھال کر شائع کیا۔ یہاں یہ بات بھی واضح ہے کہ ہندی ہدایت کار ایم کے رینا اور انیس اعظمی نے اس ڈرامے (بادل سرکار سے صلاح و مشورہ کر کے) میں کچھ ترمیم و اضافے بھی کئے ہیں کیونکہ بادل سرکار کے نزدیک صرف بنگلہ لوگ تھے اور انیس کے نزدیک

سارے ہندوستانی، یا ہم کہیں گے پورا اردو طبقہ۔

انیس اعظمی کا اردو ترجمہ پڑھنے کے بعد ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ ڈراما اصل میں اردو میں لکھا گیا ہے اور مصنف کے نزدیک ہندوستان کے وہ لوگ ہیں جو ہندو بھی ہیں، مسلمان بھی، عیسائی بھی، سکھ بھی، متوسط طبقے کے بھی اور نچلے طبقے کے بھی ہیں۔ اور ہر کوئی موجودہ دور کے قومی، ملکی یا بین الاقوامی حالات کا مارا ہوا ہے۔

ملاحظہ ہو ڈراما ”جلوس“ کے کرداروں کی یہ گفتگو۔

کورس: منش ہو، منش ہو، منش ہو،

ایک: تین سال ہو گئے ابھی تک نوکری نہیں ملی اور بابو جی بھی ریٹائر ہو گئے ہیں۔

دو: کارخانے میں لاک آؤٹ ہوئے ۳۶ دن ہو گئے۔ گھر میں چولہا تک نہیں جلا۔

تین: بے وقت کی برسات سے سارا دھان سڑ گیا۔ اوپر سے مہاجن کا قرض سر پر ہے۔

چار: تیل میں ملاوٹ کی وجہ سے سارا گھر بستر پر پڑا ہے، ڈاکٹر بلانے کو پیسہ نہیں ہے۔

پانچ: بے قصور بھائی کو پولیس پکڑ کر لے گئی۔ مار مار کر جان ہی نکال لی۔ (۵۵)

ہنگلہ میں اس ڈرامے یعنی جلوس (نچل) کو پہلی بار ۱۹۷۷ء میں پیش کیا گیا ہے۔ اور یکم جون ۱۹۷۷ء کو ایم کے رینا کی ہدایت کاری میں ترکان گیٹ دلی میں اردو میں اسکو ٹکٹنگ ٹکٹ کی صورت میں پیش کیا گیا۔

بادل سرکار کا ایلہم ڈراما ”اسپارٹاکس“ کو بھی انیس اعظمی نے اردو میں منتقل کیا ہے۔ یہ ڈراما اصل میں Howard Fast ہاورڈ فاسٹ کے ناول Spartacus پر مبنی ہے۔ جس کا موضوع حضرت عیسیٰ سے قبل ۷۱ برس پہلے رومی غلاموں کی بغاوت ہے۔ اور اسی نیم تاریخی کہانی کو بادل سرکار نے ڈرامائی روپ میں پیش کیا ہے۔ یہاں ڈرامے میں غلامی بھی ایک علامت ہے اور ہر معصوم بچہ جو غلام ماں کے پیٹ سے پیدا ہوا ہے۔ اسپارٹاکس بن جاتا ہے۔ ڈرامے میں جنگ جاری رہتی ہے۔

اسپارٹاکس:- یہ لڑائی ابھی ختم نہیں ہوئی۔ یہاں سے تو شروع ہوتی ہے۔ اب جو ہمیں منزل کی طرف لے جائے۔ وہ رہنما آگے آجائے۔ (۵۶)

اردو میں منتقل کرنے کے بعد اس ڈرامے کی زبان اور بھی صاف سادہ اور سلیس ہو گئی ہے۔ یہاں ترجمے میں

تخلیقیت کا بھرپور سہارا لے لیا گیا ہے۔ الغرض انیس اعظمیٰ نے یہ بنگالی ڈرامے اُردو میں پیش کر کے نہ صرف ہمارے ڈرامے کے سرمایہ ادب میں اضافہ کیا بلکہ غلتر ناک کی تلبیک کا بھرپور نمونہ بھی ہمارے سامنے پیش کیا۔

بلراج ورما

”نئے ہندی لکھو ناک“ کے عنوان سے نہیں چندرجین نے دس ہندی یکباہی ڈراموں کا مجموعہ مرتب کر کے شائع کیا۔ اسی مجموعے کو بلراج ورما نے اُردو میں ترجمہ کر کے ’ہندی کے نئے یک باہی ڈرامے‘ کے عنوان سے نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا کی وساطت سے ۱۹۹۱ء میں منظر عام پر لایا۔ ان دس ڈراموں کے ساتھ نہیں چندرجین کا ”تمہید“ بھی ہے۔ جس میں انہوں نے ہندی میں یکباہی ڈرامے کے آغاز اور متعلقہ دس ڈراموں (معائنہ مصنفین) پر اپنی تنقیدی آراء کا اظہار بھی کیا ہے۔ وہ ہندی میں نئے ڈھنگ کی ناک کی شروعات ۱۹۴۰ء کا زمانہ بتاتے ہیں۔ (۵۷) اور انہوں نے اس دور کے نمائندہ یکباہی ڈراموں کو اپنے انتخاب میں لایا ہے۔ جن ڈراما نگاروں (اور ان کے ڈراموں) کا انتخاب کیا گیا ہے۔ وہ حسب ذیل ہیں۔

مصنف	ڈراما کا اُردو عنوان
۱۔ موہن راکیش	بہت بڑا سوال
۲۔ دین کمار گروال	تین اپانج
۳۔ سریندر ورما	مرنے کے بعد
۴۔ منٹی مدھوکر	اندھی آنکھوں کا آکاش
۵۔ رامیشور پریم	اجات گھر
۶۔ ویٹور دیال سکیہ	حوالات
۷۔ رمیش بخشی	پن کٹن
۸۔ لالت موہن تھپلیال	کپا کے کھیل

پروفیسر محمد حسن

ہندی کے یکباہی ڈرامے کے عنوان سے چند رگیت و دیالوکار نے ایک مجموعہ مرتب کیا ہے۔ اس مجموعے میں ہندی دنیا کے جانے پہچانے قلم کاروں کے مختلف اسلوب و انداز میں لکھے ہوئے بڑے خوبصورت یکباہی ڈرامے شامل ہیں۔ ہر ڈرامے کی اپنی اپنی خوبیاں ہیں جن کو پڑھ کر ہی قاری لطف اندوز ہو سکتا ہے۔ اس مجموعے کو اردو میں پروفیسر محمد حسن نے منتقل کیا ہے اور یہ بھی نیشنل بک ٹرسٹ آف انڈیا کی وساطت سے ہی منظر عام پر آ گیا۔ سنسکرت، بنگالی اور ہندی کے علاوہ بھی ہندوستان کی مختلف زبانوں کے شاہکار ڈراموں کو اردو میں منتقل کیا گیا۔ جن میں چند ایک پر یہاں روشنی ڈالی جائیگی۔

شمس الحق عثمانی

ہندوستانی کتابوں کے سلسلے میں نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا نئی دہلی کے ایک پروگرام کے تحت شمس الحق عثمانی نے اڑیہ زبان کے دو مشہور ڈراما نگاروں منور بھجن داس اور پران بندھوکر کے دو ڈراموں کا ترجمہ اردو میں جنگل کا ہنس اور شویت پدما کے عنوان سے کیا ہے، ساتھ ہی مترجم نے اڑیہ نائک ”پرینودھر راوت“ کے لکھے ہوئے ایک مبسوط مقالے کو بھی ترجمہ کر کے اس کتاب میں پیش لفظ کے طور پر شامل کیا ہے جس میں پرینودھر راوت نے پہلے ہندوستانی نائک کا تعارف دے دیا پھر اڑیہ نائک کا جائزہ لے لیا (ان دو ڈراموں کا اس میں خاص ذکر کیا گیا ہے) سنسکرت ڈرامے کے حوالے سے صنف ڈراما کی وسعت کو دیکھ کر وہ رقمطراز ہیں۔

”بھارت میں یہ بات زمانہ قدیم سے سننے میں آتی رہی ہے کہ شاعری کی سب سے زیادہ دل پزیر صنف نائک ہے۔ ادب میں اور بالخصوص تخلیقی سیاق و سباق میں نائک کو دل پزیر صنف کہا گیا ہے۔ یہ دل پزیری بے لوث شعری صداقت اور فنی بلند پایگی کا تقاضا کرتی ہے۔ ولیم جانسن نے کالی داس کے نائک، ابھگیان شاکتئم کا انگریزی میں ترجمہ کیا تھا اور بلند پایہ فنی مماثلت کی بنا پر انہیں ”انڈین شکسپیر“ کہا

چونکہ پران بندھو کر (شویت پدما ۱۹۵۸) اور منورجن داس (ون ہنسی ۱۹۶۸) کا تعلق ۱۹۴۷ء کے بعد ابھرنے والے اڑیہ ڈراما نگاروں میں ہے۔ دونوں نے ان ڈراموں میں جدید تکنیک کی اسٹیج کاری کو ملحوظ نظر رکھا ہے، جو کہ اسٹیج پر بھی کافی مقبول ہوئے ہیں۔ دونوں کی فضا بند وستانی ہے، اسلئے ان کا اردو ترجمہ پڑھ کر ہمیں ترجمے کا نہیں بلکہ اصل کا ہی گمان ہوتا ہے۔ جسکے پیچھے فاضل مترجم کی صلاحیتوں کا ہی ہاتھ ہے۔

نور پرکار

نور پرکار یعنی نور الدین عبدالرحمان کا جنم کیم جون ۱۹۳۳ء کو بمقام بانکوٹ ضلع رتناگری مہیسی میں ہوا۔ فارسی میں ایم اے اور بی ایڈ بھی کیا۔ تلاش معاش کی خاطر انہیں کویت جانا پڑا مگر وہ اپنی ادبی صلاحیتوں کو بھروئے کا رلاتے رہے۔ اردو کے ساتھ ساتھ انہیں مراٹھی ادب سے بھی کافی دلچسپی رہی۔ اسی لئے مراٹھی شاہکار ادب کو اردو دان طبقہ تک پہنچانے میں ان کا بڑا رول رہا۔ شاعر، کتاب، شب خون، نقش تو کوکن جیسے جرائد میں انہیں اچھی جگہ ملتی رہی۔ ان کی مطبوعہ کتابوں میں روپے کی مورت (افسانے) خالی پنجرہ کی ہنسی (ترجمہ) میز بیگانہ (مراٹھی ترجمہ) اگلے وقتوں کے ڈکھ (ناول) دوسرا بھولا خان (افسانے) اور صبا آوارہ (ترجمہ) کافی مقبول ہیں۔

”صبا آوارہ“ میں انہوں نے مراٹھی ڈرامے اردو میں پیش کئے جن میں ۱۔ واپسی (انت کا نیکر) ۲۔ سپنوں کا جمع خرچ (گنگا دھر گاڈگل) ۳۔ اژدھا (و جے تنڈ وکر) ۴۔ ہم آواز (رتنا کر متکری) ۵۔ ایک اکیلا (زوسودھا پدما کرپاٹل) اور وارڈ نمبر ۱۲ (پمگر مہرو لے) شامل ہیں۔

نور پرکار نے نہ صرف ان چھ مراٹھی ڈراموں کو اردو کے قالب میں ڈھالا ہے۔ بلکہ انہوں نے ترجمے کے دوران اصل ڈراموں کے Text میں کچھ اضافے بھی کئے ہیں۔ علاوہ ازیں ہر ڈرامے میں کہیں کہیں (انکے اہم مناظروں میں) ڈرامے کی پروجیکشن کو سمجھانے کیلئے اور ان کو اور بھی پُر اثر بنانے کیلئے تصویریں (ان مناظروں کی) بھی بنا کر کتاب میں شامل کیں ہیں۔ مشہور نقاد شمس الرحمن فاروقی اسکے بارے

میں کہتے ہیں کہ ”انھیں ترجمے میں تخلیقی رنگ بھونا آتا ہے“ (۵۹)

نو پرکار نے اس کتاب کے پہلے حصے میں داراکڑوا (نیجنگ ایڈیٹر کویت ٹائمز) کا ”پیش لفظ“ (انگریزی میں) علی جواد زیدی ”تعارف“ (ترجمہ کے بارے میں) اعجاز صدیقی ”ایک معروف نام“، ط انصاری ”آئی کہاں سے گردش پرکار پاؤں میں“، پروفیسر وسنت داؤتر ”ڈراما نگاری“، عنوانات کے تحت اگلی آراء بھی شامل کیں ہیں۔ جن میں ان حضرات نے نور پرکار کی شخصیت کے ساتھ ساتھ مزاحمتی ڈراما نگاری کو سراہا ہے۔

قیصر قلندر

”پہلا راجا اور آدھے ادھورے“ جگدیش چندر ماتھر اور موہن راکیش کے ڈراموں کا مجموعہ ہے، جنہیں قیصر قلندر نے ۱۹۸۰ء میں نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا کیلئے ترجمہ کیا ہے۔ جگدیش چندر ماتھر نے اپنے ڈرامے پہلا راجا کا مواد ویدک زمانے کے مطالعہ سے لے لیا ہے (جیسا کہ انہوں نے پس منظر میں تفصیلاً اس بات کا بیان کیا ہے) اس میں سلطنت اور فرد، حکومت اور آزادی، عوام کی بھلائی اور انصاف جیسے مسائل کو اٹھایا گیا ہے، جنکی باضابطہ طور پر عصری معنویت ہے۔

مصنف کو سنسکرت ڈرامے کی روایت کے مطالعے میں بڑی دلچسپی رہی ہے اور وہ کئی طریقوں سے روایات کی تلاش بھی کرتے رہے۔ اسلئے انہوں نے روایتی تمثیلی ادب کے کئی قاعدوں، طور طریقوں اور اندازوں کو استعمال میں لایا ہے جیسے سوتر دھار، نئی، رنگ پٹی، تمثیلی اداکاری کے ذریعے ملک اور زمانے کی خیالی تصویر کو یک جا کر نا وغیرہ وغیرہ۔

موہن راکیش نے اپنے ڈرامے ”آدھے ادھورے“ میں مرد اور عورت کے تعلقات کو ان کی ضرورتوں اور اختلاط کو پہچاننے کی کوشش ہے۔ اس ڈرامے کی سادہ و سادہ درجے کے گھرانے کی نگاہ سے پیش عورت ہے اور وہ اپنے لئے پوری زندگی اور شوہر چاہتی ہے۔ سادہ و سادہ اور مہندرناتھ کے تعلقات کے کشیدہ ہونے سے پوری خاندانی زندگی ہی ٹوٹی نظر آتی ہے۔ یہ ڈراما ہماری عصری زندگی کے ایک ایسے ہی کرب اور المیہ کی تصویر پیش کرتا ہے۔ ڈراما نگار نے اس میں ایک خاص ٹکلیک کو ظاہر کیا ہے۔ وہ یہ ہے کہ انھوں نے ایک ہی

ادا کار سے پانچ مردوں کے کردار کرائے ہیں۔ یعنی خول چاہئے الگ الگ ہوں لیکن چہرہ اصل میں ایک ہی ہے۔ اس ڈرامے کے حوالے سے نیسی چندرجین لکھتے ہیں کہ اس طریقے سے اسٹیج کا بلاشبہ ایک نیا معیار قائم ہوتا ہے۔ (۶۰) یہ معیار نہ صرف ہندی میں قائم ہو سکتا ہے البتہ اردو میں اسکے منتقل ہونے سے ماضیاً طور پر اردو ڈراما نگاری کیلئے بھی مساوی طور پر بہت ہی سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔

سید آل رسول

سید آل رسول نے گجراتی زبان کے ایک مشہور ڈراما نگار چندرودن چمن لال مہتہ کے ایک شاہکار ڈرامے آگ گاڑی کوریل گاڑی کے عنوان سے ترجمہ کیا۔ جسکو نیشنل بک ٹرسٹ انڈیائی دلی نے 1978ء میں شائع کیا ہے۔ اس ڈرامے کے ساتھ ہی انہوں نے ان دو مضامین کا بھی ترجمہ کیا ہے جو کہ اس ڈرامے کے ساتھ شامل ہیں۔

”پراگ جی ڈوسا“ نے پس منظر کے عنوان سے اپنے مضمون میں گجراتی تھیٹر کا تاریخی تجزیہ کرتے ہوئے چمن لال مہتہ کی ڈراما نگاری اور گجراتی ڈراما پر یورپی اثرات کا اجمالاً جائزہ لے لیا ہے۔ اسی طرح چندرودن مہتہ نے ”پیش لفظ“ کے تحت ڈرامے کے معرض وجود میں آنے اور اس کے موضوع کے حوالے سے چند اہم باتوں کا انکشاف کیا ہے۔ جو کہ ڈراما کے نقادوں کیلئے بہت ہی کارآمد ثابت ہوتا ہے۔ ڈرامے کے میدان میں ”ریل گاڑی“ چمن لال کی پہلی ہی تخلیق تھی جو کہ بہت ہی کامیاب رہی۔ یہ ڈراما 1930 میں لکھا اور اسٹیج کیا گیا۔ اسکا پہلا ایڈیشن 1934ء میں شائع ہوا (۶۱) یہ ایک المیہ ڈراما ہے۔ اس میں یاد دہر نامی ایک فائر مین کی زندگی کے احوال ہیں۔ محنت کشوں کی دنیا میں زندگی گزارنے کے بعد مصنف نے فائر مین پر ڈھائے جانے والے ظلم و ستم اور ان کی پُرخطر زندگی کی بھرپور عکاسی کی ہے۔

یہ ڈراما تین ایکٹوں پر مشتمل ہے۔ ہر ایکٹ تین تین منظروں کا ہے۔ اس میں وحدتوں کا بھی خاص خیال رکھا گیا ہے۔ چونکہ ڈراما میں ریلوے سے متعلق اصطلاحوں کا جا بجا استعمال کیا گیا ہے، مگر بڑی خوش آئندہ بات یہ ہے کہ موصوف مصنف نے ان اصطلاحات کی تشریح بھی ڈرامے کے آغاز میں ہی کی ہے۔

الغرض یہ ڈراما گجراتی ادب کا شاہکار ہے اور ہندوستان کے لوگوں کی ترجمانی کرتا ہے۔ مترجم نے

اس کو بڑی خوش اسلوبی سے اُردو میں منتقل کر کے ایک اہم خدمت انجام دے دی ہے۔

محمد اسلم اصلاحی

محمد اسلم اصلاحی نے توفیق الکیم کے شاہکار ڈرامے ”شہزاد“ کو اُردو میں منتقل کیا ہے۔ ساتھ ہی انہوں نے اس ڈرامے کے متعلق ”کچھ شہزاد کے بارے میں“ کے عنوان سے ایک مبسوط تنقیدی و تحقیقی مقالہ بھی رقم کیا ہے۔ اسکے علاوہ ”عربی ادب میں ڈراما“ اور ”توفیق الکیم حیات اور کارنامے“ کے عنوانات سے دو اور مضامین بھی اس کتاب میں شامل کئے ہیں۔ ”کچھ شہزاد کے بارے میں“ میں اصلاحی صاحب نے ڈراما ”شہزاد“ پر لگائے گئے اخلاق سوز اور عریانی کے الزامات کا جواب دے دیا ہے۔ ساتھ ہی اسکے ماخذ اور اسکی ادبی اہمیت کو اجاگر کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ وہ اس ڈرامے کے ہیرو شہزاد کے کردار کو تین پہلوں میں اس طرح دیکھتے ہیں۔

”۔۔۔ ایک طرف اگر اسے دانش مندی اور مردانگی کا مجسم قرار دیا گیا ہے تو دوسری طرف وہ تجلیات حق کا مظہر ہے اور تیسری طرف وہ حسن و جمال اور نزاکت کا بے مثال نمونہ ہے۔“ (۶۲)

اسکے بعد صفحہ ۲۲ سے صفحہ ۱۰۰ تک اس مکمل ڈرامے کا ترجمہ پیش کیا گیا ہے، جس میں کل ۷ مناظر ہیں۔ یہاں یہ بات واضح رہے کہ موصوف مترجم نے اس کا براہ راست ترجمہ عربی سے کیا ہے نہ کہ اسکو اُردو کے قالب میں ڈھال کر ہندوستانی رنگ و روپ میں پیش کیا۔ یہاں ڈراما پڑھ کر ہمیں ضرور آرجل کا مزہ ملتا ہے۔ ”عربی ادب میں ڈراما“ میں مصنف سب سے پہلے اس بات کا انکشاف ڈاکٹر یونس عوضہ و دیگر مورخین جیسے تیمان اور ہیردوس کے حوالے سے کرتے ہیں کہ قدیم عربی اور مصری ادب میں ہمیں ڈراما عہد فراعنہ سے ملتا ہے اور ”ایزیس“ نامی تمثیل اُس دور کی یادگار ہے۔ (۶۳) مگر آگے چل کر وہ لکھتے ہیں۔

”بہر کیف عربی ادب میں ڈرامے کو اس کی مروجہ شکل کے ساتھ روشناس کرانے کا سہرا لبنان کے ایک صاحب طرز مارون نقاش (۱۸۱۷-۱۸۵۵) کے سر ہے۔۔۔۔۔ اس ضمن میں اسی پہلی کادش الجیل نامی ڈراما تھا۔ جسے اس نے اپنے ہی گھر میں فروری ۱۸۳۸ء میں عمادین شہر کے سامنے پیش کیا

تھا۔“ (۶۳) پھر اصلاحی صاحب نے ۱۹۴۳ء تک کے عربی ڈراموں کا اجمالاً جائزہ لے لیا ہے۔ کتاب کے آخر میں توفیق الکیم کی حیات اور انکے ادبی کارناموں کا بھی جائزہ لیا گیا ہے۔

اصلاحی صاحب نے توفیق الکیم کے دوسرے شاہکار ڈرامے ”اہل الکہف“ کا بھی ترجمہ کر کے اس کو کتابی صورت میں ستمبر ۱۹۹۰ء میں منظر عام پر لایا ہے۔ یہ ڈراما ”شہزاد“ سے قدرے طویل ہے چکا حجم ٹھیک ۱۵۲ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ یہ ڈراما بھی انہوں نے براہ راست عربی سے اردو میں اپنے اصلی روپ میں ڈھالا ہے۔ اس پر بھی اصیلیت کا گمان ہوتا ہے۔

مزید برآں یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ فاضل مترجم نے اس ڈرامے کے ساتھ ایک مبسوط مقدمہ بھی رقم کیا ہے، جس میں انہوں نے اس ڈرامے کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے عربی ادب میں اس کا مقام بیان کیا ہے۔ ساتھ ہی اس حقیقت سے بھی پردہ اٹھانے کی کوشش کی ہے کہ علامہ نیاز فتحپوری نے ”نگار“ جنوری ۱۹۳۷ء میں اس ڈرامے کا آزاد ترجمہ کر کے اسکو اپنے نام سے شائع کیا تھا۔ (۶۵) ادبی دنیا خاں صکر اردو دنیا کیلئے یہ ایک اہم مسئلہ ہے کہ کوئی ادبی چوری یا سرقتہ کاری کرے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ایسے لوگوں کو بے نقاب کیا جائے اور تحقیق کے ذریعے حقیقت کو سامنے لایا جائے مکتنا بہتر یہ رہتا کہ اگر اصلاحی صاحب اپنے بیان کو پوری تحقیق کی روشنی میں سامنے لا کر اردو ادب کیلئے ایک اور اہم خدمت انجام دیتے۔

اوپر پیش کئے گئے ان ترجموں کے علاوہ بھی بہت سے ایسے ڈرامے مجموعوں کی صورت میں یا رسالوں کی شکل میں چھپ چکے اور اسٹیج بھی کچھ ہو چکے جو ہم نے مختلف زبانوں سے مختلف صورتوں میں لے لئے ہیں اب ایک طائرانہ نظر ڈالی جائے گی۔

”تل دمنی“ مصنف شری بیت ماسٹر چند بھان۔ دیہاتی پستک بھنڈار چاؤڈی بازار دہلی۔ یہ ڈراما ہندوستانی لوک کتھاؤں پر مبنی ہے جسے کاروباری ضرورت کے پیش نظر اردو رسم الخط میں اتارا گیا ہے زبان یہاں بھی ہندی آمیز رکھی گئی ہے۔

”آدمی“ مشہور عالم جرمن ڈراما نگار ارنسٹ ٹالہ کے ایک ٹانک کا اردو ترجمہ جسکے مترجم ہیں نسیم الہ آبادی۔ سنگم پبلیشنگ ہاؤس الہ آباد نے اگست ۱۹۴۷ء میں اسے منظر عام پر لایا۔ ”ناتن“ لینگ کے ٹانک (جرمن) کا اردو ترجمہ محمد نعیم الرحمن الہ آبادی یونیورسٹی نے کیا اور ۱۹۳۰ء میں ہندوستانی اکیڈمی یوپی نے اسے

”پہلا گناہ“ کے عنوان سے ٹالسٹائی کے ڈوڈرا سے خلیل احمد نے ترجمہ کر کے ادارہ ادبیات جدید لاہور سے شائع کروائے۔ جے بی پرنٹیلے کے ڈراموں کو ”آئینہ ایام“ کے عنوان سے محمد خلیق نے ترجمہ کر کے ۱۹۵۷ء میں مکتبہ جامعہ لمیٹڈ سے منظر عام پر لایا۔ انکے علاوہ شاہد احمد، مقبول حسن خان ڈی اے بریسن قربان، ایم اے راول، اے این سپرو، بلونت گارکی، لاہ لاجپت رائے، اوشا جوگ، ابراہیم رنگلا، شفیق وصفی، رشید سمیع جلیل، شفیق عباس، نیپال سنگھ ورما، اسماعیل آزاد، حیدر خان پٹھان، برف آشا نوسی، خورشید الاسلام، حبیب تنویر، شعر دہلوی، فضل الحق، بحری آبادی، حمید اللہ، اندر راج آنند، ایچ ایل اثر، فدا حسین، این پوری، ڈی پی آنند، پنڈت مدھر، ایں آرساز، کے سی کھنہ، وویک سنگھ، ایچ ایس سوئی، بی ایل کاوس، اے کے منگل، حضرت آوارہ، عارف نقوی، وحسی خان، جے این کوشل، ایچ ایل پراشر، دشوامتر عادل، بی وی کانت، محمود محسن، رضیہ سجاد ظہیر، اوم ڈھینگرا، رتن لال بہاری، کیفی اعظمی، جیت شرما، سرکھا سیکری، نادرہ ظہیر، بلراج پنڈت، قادر علی بیگ، رنیر سنگھ، سریندر گانی، نجیب کپور، ایس ایم مہدی، نعمان فاروقی، ممتاز میرزا، پرچھبا اگر وال، شبنم سلیم، رنجیت کپور، سدھیشور اوتھی، وید ڈھینگرا، کے کے فیرو، راجندر یادو، کامل قریشی، نور ظہیر، سلیم عارف، سمیتہ پرکاش، صفدر ہاشمی، منوج وجے، پانچا مند پانٹھک، میری خان، راجندر تواری۔ کمال احمد، شاگر رضوی، پیوش مشرا، گیتا بھٹی شری، گجران وجے، فضل تابش، وغیرہ وغیرہ نے مختلف ملکی و غیر ملکی ڈراموں کو اردو میں منتقل کر کے اسٹیج بھی کروایا۔ (۶۶)

ماخذ و حواشی (باب ہفتم)۔ اردو میں یورپی اور مشرقی ڈراموں کے ترجمے۔

(۱۹۴۷ء کے بعد)

۱۔ انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ۔ حسن الدین احمد۔ ولا اکیڈمی حیدر آباد۔ مئی ۱۹۸۴ء (سے استفادہ کیا گیا)

2. Prem chand DELIVERANCE and other stories. Translated by David Rubin. Penguin Books. 1988-P-14

3۔ بحوالہ: ترجمہ کافن اور روایت۔ مرتبہ قمر رئیس۔ تاج پبلیشنگ ہاؤس دہلی جون ۱۹۷۶ء ص 244

4۔ اردو ناولوں اور افسانوں پر یورپی فکشن کے اثرات (۱۸۵۷ تا ۱۹۴۷) ڈاکٹر شہناز شاہین۔ ناشر مصنفہ۔ 2001ء صفحہ۔ 19

5۔ بحوالہ: اردو ادب کی مختصر تاریخ۔ ڈاکٹر انور سدید۔ اے ایچ پبلشرز لاہور۔ ۱۹۹۶ء ص 205

6۔ مزید آپ اسی مقالے کا پہلا باب ملاحظہ کیجئے اور اس میں اردو ڈرامے کے آغاز کے بارے میں تفصیلات دیکھئے۔

7۔ یہاں تمام ڈراموں کے بارے میں ذکر کرنا میرے لئے ممکن نہ ہوسکا اسلئے انتخاب سے ہی کام لے لیا۔

8۔ ہومر سے منسوب دؤرزمیے ہیں ایلینڈ اور اوڈیسی۔ یونان کا ادب ہومر سے شروع ہوتا ہے مگر کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ہومر کوئی ایک شخص نہیں تھا بلکہ یہ یونان کے ابتدائی شاعروں اورادیہوں کا سلسلہ ہے۔ جنہیں بعد میں لوگ ہومر (ایک شاعر) کے نام سے جاننے لگے۔

9۔ اوڈیسی ہومر۔ تلخیص اطہر پرویز۔ ترقی اردو بیرونی دہلی۔ 1983۔ ص ۲

10۔ ڈرامے کی کسی بھی تاریخ سے اس بات کی وضاحت ہو سکتی ہے۔

11۔ یونانی ڈراما۔ عتیق احمد صدیقی۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۷۷ء۔ ص ۷

12۔ میڈیا۔ خواجہ احمد فاروقی۔ ساہتہ اکادمی ۱۹۷۷ء۔ ص ۹

13۔ بحوالہ۔ آٹھویں دہائی میں بہار کا اردو ادب۔ ارتضیٰ کریم۔ ذلالت پبلی کیشنز دہلی

14۔ انٹی گوئی۔ سوفو کلیمز مترجم۔ قیصر زیدی۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ ۱۹۸۴ء ص ۵

15۔ اسلحہ اور انسان۔ برناڈشا۔ مترجم ابو یوسف۔ اثر پبلی کیشنز گیارہ ۱۹۸۰ء ص ۵

16۔ چاروں موسم۔ ساجدہ زیدی۔ نصرت پبلشرز لکھنؤ۔ ۱۹۸۴ء ص ۲۱۲

17۔ چاروں موسم۔ ساجدہ زیدی۔ نصرت پبلشرز لکھنؤ۔ ۱۹۸۴ء ص ۲۸۶

18. William Shakespeare. A compact Documentary life-S.Schoenbaum

clarendon press-oxford- 1977-p.3

19۔ اردو میں سب سے پہلے جان فلکراسٹ نے ہمیں شکسپیر سے متعارف کروایا۔

20۔ مزید تفصیلات کیلئے دیکھئے۔ اردو تھیٹر کل اور آج۔ مرتبیں۔ مخدوم سعیدی۔ انیس اعظمی اردو اکادمی دہلی

1995 صفحہ 148 سے 150 تک۔

21۔ پسند خاطر۔ ولایت حسین۔ العلوم پریس فرنگی لکھنؤ 1927ء صفحہ 8-7

22۔ شہر سے دور۔ اختر بستوی۔ مکتبہ دین و ادب لکھنؤ 1972ء صفحہ ۴

23۔ انٹی اور کلیو پٹرا۔ مترجم۔ نبیب الرحمن۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی 1979ء صفحہ ۸

24۔ طربہ خداوندی۔ دانستے۔ مترجم عزیز احمد۔ انجمن ترقی اردو ہند ۱۹۴۳ء صفحہ ۵۱

25۔ معمار اعظم۔ اسمن۔ مترجم۔ عزیز احمد۔ انجمن ترقی اردو ہند ۱۹۴۰ء صفحہ ۳۹

26۔ وہمی۔ مولیر۔ مترجم وزیر حسن۔ ادارہ ادبیات اردو حیدر آباد ۱۹۵۹ء۔

27۔ ہلدینا۔ فضل الرحمن۔ سب رس کتاب گھر حیدر آباد ۱۹۵۸ء صفحہ ۹

28۔ سمندری لیرے۔ اسمن۔ مترجم فضل الرحمن۔ ساہتہ اکیڈمی نئی دہلی نومبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۱۰۱

29۔ تین مغربی ڈرامے۔ مترجم مجنوں گورکھپوری۔ انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۸ء صفحہ ۱۵

30۔ فرانسیسی ڈرامے۔ ظہیر انور۔ شرجیل آرٹس پبلیکیشنز کلکتہ نومبر ۱۹۸۹ء صفحہ ۳

31۔ ملاخط کیجئے۔ صبح دہلی۔ جنوری مارچ ۱۹۹۸ء مدیر ارتضیٰ کریم صفحہ ۷۰ سے آگے

32۔ زوال کا عروج۔ بریخت مترجم۔ انور عظیم۔ نئی آواز جامعہ نگر نئی دہلی نومبر ۸۶ء صفحہ ۳۶

- 50۔ رتناولی۔ ہرش وردھن مترجم پروپکار پیام۔ اتر پردیش اُردو اکادمی ۱۹۹۱ء (text ملاحظہ فرمائیے۔)
- 51۔ تاریخ بنگلہ ادب۔ ڈاکٹر سکھار سین۔ مترجم شانتی رجن بھٹا چاریہ۔ ساہتہ اکادمی نئی دہلی ۱۹۷۵ء ص ۱۸
- 52۔ مزید ملاحظہ کیجئے۔ Bengali Theatre. Kironmoy Raha. National book trust India 1993 P-152 onwards.
- 53۔ تین نائک۔ رابندر ناتھ ٹیگور۔ ترجمہ۔ پروفیسر مجیب۔ ساہتہ اکادمی ۱۹۸۳ء صفحہ ۸
- 54۔ نئی فصل۔ بجن بھٹا چاریہ۔ مترجم سیدالابرار۔ نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا نئی دہلی ۱۹۷۹ء صفحہ ۸
- 55۔ جلوس۔ بادل سرکار۔ مترجم۔ انیس اعظمی۔ معیار پبلیکیشنز نئی دہلی ۱۹۸۰ء صفحہ ۲۵
- 56۔ اسپارٹاکس۔ بادل سرکار۔ مترجم انیس اعظمی۔ معیار پبلیکیشنز نئی دہلی ۱۹۸۱ء صفحہ ۷۷
- 57۔ ہندی کے نئے ایک بابی ڈرامے۔ مرتبہ نیچی چندرجین۔ مترجم۔ بلراج ورما۔ N.B.T. ۱۹۹۱ء صفحہ ۷
- 58۔ جنگل کا ہنس اور شویت پدما۔ منورجن داس۔ پران بندھوکر۔ اُردو ترجمہ شمس الحق عثمانی۔ نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا۔ نئی دہلی ۱۹۸۷ء صفحہ ۷
- 59۔ صبا آوارہ (معرکتہ آلا مرٹھی ڈرامے) اخذ اضافہ تلخیص و ترجمہ۔ نور پرکار۔ پبلیکیشنز مرزا غالب اکیڈمی ممبئی ۱۹۷۸ء صفحہ فلیپ۔
- 60۔ پہلا راجا اور آدھے ادھورے۔ جگدیش چندر ماتھر اور موہن راکیش۔ مترجم قیصر قلندر۔ نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا۔ ۱۹۸۰ء صفحہ ۷
- 61۔ ریل گاڑی۔ چندر وردھن چن لال مہتہ۔ مترجم۔ سید آل رسول۔ N.B.T. ۱۹۷۸ء ص ۸
- 62۔ شہزاد توفیق الحکیم۔ ترجمہ محمد اسلم اصلاحی۔ دانش کل بک سیلرز لکھنؤ ۱۹۸۸ء ص ۸۱-۸۱
- 63۔ ایضاً۔ صفحہ ۱۰۱
- 64۔ ایضاً۔ صفحہ ۱۰۳
- 65۔ اہل الکھف توفیق الحکیم۔ مترجم محمد اسلم اصلاحی۔ ۱۹۹۰ء صفحہ (م)
- 66۔ ”اُردو تھیز کل اور آج“ سے استفادہ کیا گیا۔

باب ہشتم

اردو تھیٹر اور اس کی موجودہ

صورت حال کا مجموعی جائزہ

تھیٹر Theatre کو اردو میں ہال کیا جاتا ہے۔ البتہ اس کے لئے اردو میں لفظ تھیٹر

ہی موزوں رہے گا۔ اس لفظ کا معنی بظاہر ایک بڑا کمرہ ہے، جو کسی مکان، حویلی یا عمارت کا ہو یا اسے الگ بھی بنایا جاسکتا ہے، مگر لفظ تھیٹر اصطلاحی طور پر موجودہ زمانے میں چند ضرورتوں کے پیش نظر بہت سے معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے۔ اس کے معنی اب صرف بڑا کمرہ یا وہ جگہ ہی نہیں رہا، جہاں ایک ڈراما ناظرین کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔ بلکہ یہ کئی معنوں میں آج مستعمل ہوتا ہے مثلاً:

1. Building or out door area for dramatic performance etc
open air structure in form of segment of circle rising gradually:
room hall for lectures etc with seats in Tiers.
2. Scene field of operation.
3. Operating Theatre.
4. Natural formation or land resembling ancient Greek or
Roman theatre.
5. Dramatic literature etc." 1

یہاں تھیٹر سے مراد وہ مخصوص جگہ ہے، جہاں کوئی ڈراما کھیلا جاسکتا ہے۔ یہ ایک شاندار عمارت بھی ہو سکتی ہے، جس میں جہاں اس قسم کا سب سامان اور سہولیات میسر ہوں۔ ایک متوسط معیار کا تھیٹر یا پھر آج کا نکلر تھیٹر جو سامان کے بغیر بھی تیار ہو سکتا ہے۔ مگر یہاں اداکاروں اور ناظرین کے لئے کوئی مناسب جگہ ہونی چاہیے۔ مشہور ڈراما نقاد نکول ڈراما اور تھیٹر کے لازم و ملزوم رشتے کو ان لفظوں میں بیان کرتے ہیں۔

We are agreed that drama is distinguished from other

forms of literary endeavour in that it is written designedly for performance in a theatre, and it follows logically that the full effect of such a play can come only from a theatrical representation.²

خیر اس خیال پر لوگوں نے بہت سی خامہ فرسائی کی ہے اور کچھ ناقدین یہاں تک کہہ گئے کہ ڈرامے کا رشتہ تھیٹر سے ہے نہ کہ ادب سے! البتہ تھیٹر اور ڈرامے کے اس قدیم رشتے سے ہم کبھی بھی صورت میں انکار تو نہیں کر سکتے ہیں اور ڈرامے کو بھی ادب سے خارج نہیں کر سکتے ہیں۔ ڈرامے کے ساتھ ساتھ تھیٹر کی بھی قدیم تاریخ ہے۔ ڈرامے کے ساتھ ہی تھیٹر نے بھی جنم لے لیا اور اپنے بہت سارے ارتقائی منازل طے کئے۔ چونکہ ہر کوئی ڈراما اسٹیج نہیں ہوتا ہے۔ اس وجہ سے کبھی کبھی ڈرامے کی تاریخ تھیٹر کی تاریخ سے الگ راستے پر چلنا شروع کر دیتی ہے، مگر کچھ کوس آگے بڑھ کر پھر سے یہ تھیٹر کے مساوی اپنا سفر شروع کر دیتی ہے۔ یونانی تھیٹر، وحشی قبائلوں کا ناچ، مذہبی ڈراما اور سنسکرت ڈراما اپنا الگ الگ پس منظر رکھتا ہے۔ جب ہم ہندوستانی تھیٹر خاص کر اردو تھیٹر کی بات کرتے ہیں۔ تو ہمیں مایوسی نہیں بلکہ کبھی قدر اطمینان حاصل ہوتا ہے۔

یوں تو اردو ڈرامے کی عمر ہی کتنی ہے۔ اس کا آغاز جب ہوا تو اسے واجد علی شاہ کا سرکاری تھیٹر ملا۔ اُسی نے اس کو پروان چڑھایا۔ پھر بنگال میں اردو تھیٹر قائم کیا گیا۔ اُسی کے ساتھ پارسی تھیٹر یکل کمپنیوں نے پورے برصغیر میں بڑی دھوم مچائی، جہاں اردو ڈراما بھی پیش پیش تھا۔ ان کمپنیوں کو ریڈیو اور سینما سے کافی دھچک لگا۔ اور یہ کمپنیاں زیادہ تر فلم کمپنیوں میں بدل گئیں۔ ریڈیو، سینما اور پھر ٹی وی کے آنے سے تھیٹر ختم نہیں ہوا۔ اسنے ان چیزوں کے لئے تربیت یافتہ اداکار، ہدایت کار اور اچھے اچھے ڈراما نگار تیار کر دیئے۔ ساتھ ہی اپنا وجود الگ طور سے قائم و دائم رکھا۔ اس میں کسی بھی قسم کی کوئی کمی پیشی واقع نہیں ہوئی۔ اب جبکہ ہم اردو تھیٹر کی بات کرتے ہیں۔ یہاں پروفیسر شارب ردولوی اپنی مایوسی کا اظہار اس طرح کرتے ہیں۔

”ہمارے یہاں اس طرح (جیسے یورپ میں بہت سے تھیٹر اور تربیت گاہ ہیں) کی کوئی تربیت گاہ نہیں ہے۔ ہمارے یہاں یا انگلینڈ کے Oldvic theatre یا امریکہ کے براڈوے کی طرح ادارے نہیں جہاں مستقل طور پر ڈرامے ہوتے رہتے ہیں۔“ (۳)

در اصل یورپ یورپ ہے اور برصغیر برصغیر ہے۔ ہم کبھی بھی معاملے میں ان سے ہمسری نہیں کر سکتے ہیں۔ تھیٹر

کے معاملے میں ہم ان سے پیچھے ہیں۔ یہ کوئی عجیب بات نہیں ہے۔! ہم زندگی کے کس شعبے میں ان کے برابر آئے ہیں؟ ہمارے پاس تھیٹر کے حوالے سے جو کچھ ہے اس کو یہاں راقم الحروف بیان کرتا ہے۔

جامعہ ملیہ تھیٹر:

جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی ایک علمی ادارہ ہے، جسکی بنیاد حکیم اجمل خان، ڈاکٹر ذاکر حسین، ڈاکٹر عابد حسین، پروفیسر مجیب وغیرہ جیسی شخصیات نے ڈالی تھی۔ انہوں نے لوگوں کے ذہن کو تعلیم کی طرف راغب کرنے کے لئے ابتدا میں ڈرامے کو بھی ایک وسیلہ بنادیا۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اردو ڈرامے لکھنے اور اسٹیج کرنے کی روایت ہمیں ۱۹۲۷ء سے ملتی ہے۔ مگر اس وقت اردو اسٹیج ڈراموں کی سخت قلت تھی کیونکہ اکثر مصنفین اسٹیج کی تکنیک سے ناواقف تھے، اس لئے جامعہ کے قلم کاروں نے اپنی ضرورتوں کے لئے خود اسٹیج ڈرامے لکھے اور پھر اسٹیج بھی کروائے۔ علاوہ ازیں انھوں نے ڈرامے لکھنے کے ساتھ ساتھ مختلف زبانوں کی غیر ملکی ڈراما نویس کی تاریخ و تنقید بھی لکھی۔ اسٹیج تکنیک سے ہمیں خوب متعارف کروایا اور دوسری زبانوں سے اردو میں ڈراموں کے ترجمے بھی کئے، جو بے حد مقبول ہو گئے۔ جامعہ پریس سے اردو ڈرامے لگا تار شائع ہوتے رہے۔ جامعہ ملیہ سے وابستہ ہو کر جن ڈراما نویسوں نے اردو ڈرامے لکھے ان میں عبدالغفار مدھولی، ڈاکٹر ذاکر حسین، ڈاکٹر عابد حسین، پروفیسر محمد مجیب، بیگم صالحہ عابد حسین، آزاد رسول، فیاض احمد، عباس احمد اور احسان الحق کے نام خاص شامل ہیں۔ وہاں ایسے لوگوں نے بھی ڈرامے لکھے، جن کا براہ راست جامعہ سے تعلق نہیں تھا، لیکن جامعہ میں رہائش اختیار کر لینے کی بنا پر وہ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے فکرو فن سے ذہنی طور پر ڈور نہیں تھے۔ ان میں قدسیہ زیدی کا نام خاص طور پر لیا جاسکتا ہے۔

مجموعی طور پر اراکین جامعہ کی کوشش ہوتی تھی کہ بچے قومی تہذیب سے واقف اور ماحول سے لطف اندوز ہوں، وہ اپنے ارد گرد کی زندگی کو خوبصورت اور حسین بنانے کی آرزو رکھیں۔ تعلیم و تربیت کے وسیلہ سے ہمدردی اور اخلاق کی بنیاد ایسی مضبوط ہو کہ یہ بڑے ہو کر اچھے وطن پرست اور کامیاب انسان ثابت ہوں۔ جامعہ میں ابتدائی اور مڈل اسکولوں کے بچوں ہی کے لئے ڈرامے نہیں لکھے گئے، بلکہ کالج کے نوجوانوں کے مسائل اور ہندوستانی معاشرت کے متعدد مسائل پر بھی ڈرامے پیش کئے گئے۔ علمی سیاسی، سماجی اور تہذیبی موضوعات پر بھی ڈرامے تخلیق کئے گئے اور جب یوم تاسیس پر

پیش ہونے والے پروگرام انٹراسکول اور انٹریونیورسٹی مقابلوں میں تبدیل ہونے لگے، تب ان ضروریات کے پیش نظر بھی ڈرامے لکھے گئے۔

جامعہ کے ابتدائی دور کے ڈراموں میں خواتین کا کوئی خاص رول نہیں ہوتا تھا، لیکن جلد ہی جب خواتین کی تعلیم و ترقی کی جانب توجہ ہوئی اور انتظامی سطح پر لڑکیوں کی تعلیم کا اہتمام بھی ہوا تو پھر ڈراموں میں خواتین کے مسائل زندگی بھی جگہ پانے لگے۔ جامعہ کی طالبات بھی اسٹیج پر ڈراموں میں نسوانی پارٹ ادا کرنے لگیں۔ جامعہ کے ڈراما نویسوں کے قلم سے دنیا کے شاہکار ڈراموں کے تراجم بھی سامنے آ گئے۔ (۴)

پرتھوی تھیٹر:

ہندوستانی سینمائیں پرتھوی راج کپور ایک اہم نام ہے اور ان کا تعلق انکے تھیٹر کے ذریعے اردو ڈرامے سے بھی رہا۔ وہ ۱۰ دسمبر ۱۹۰۴ء کو پشاور میں پیدا ہوئے۔ پنجاب یونیورسٹی سے گریجویشن کی (۵)۔ وہ دور خاموش فلموں کا تھا جہاں وہ اسٹیج کے ساتھ ان میں بھی کام کرنے لگے۔ پھر منظم فلموں عالم آراء، ودیا پتی پاگل، ملاپ، پیرا، سینا وغیرہ میں کام کیا۔ انہوں نے مشہور فلم ”مغل اعظم“ میں اکبر کا کردار نبھایا۔ ”کل آج اور کل“ انکی دوسری آسان کو چھو لینے والی فلم ہے۔ انکی شخصیت کے بارے میں خولجا احمد عباس نے مجموعی طور پر لکھا:

Prithvi had been many things in his life-struggling theatre actor, popular screen hero, successful producer of stage plays, unsuccessful producer of a film, indefatigable social worker, tireless fund-raiser and charity-giver, proud father---eminently successful parliamentarian. 6

۲۹ مئی ۱۹۷۲ء کو ان کا انتقال ہو گیا۔ بعد از مرگ انہیں ”دادا صاحب پھالکے“ ایوارڈ سے بھی نوازا گیا۔ اردو ڈرامے کے ساتھ پرتھوی راج کپور کا یہ رشتہ رہا ہے کہ انہوں نے ممبئی میں ۱۹۳۶ء میں پرتھوی تھیٹر قائم کیا اور تن من اور دھن سے اسکو سولہ برس تک وہ چلاتے رہے۔ جو پیسہ فلموں سے کمایا اسے اسی تھیٹر کی نظر کر دیا۔ اس تھیٹر کے ساتھ دیگر شخصیتوں میں راج کپور، شمی کپور، ششی (انکے تین بیٹے) جن، زہرہ سہگل، شوکت اعظمی، کیفی اعظمی، عذرا، اندومتی،

سرلیش، پریم ناتھ، راجیندر ناتھ، موہن سہگل، شری رام اور ویندر وغیرہ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ پرتھوی تھیٹر نے ۸ بڑے ڈرامے ہندوستان کے ۱۳۰ شہروں میں اسٹیج کئے۔ جنکی تفصیل انیس اعظمی (۷) اس طرح پیش کرتے ہیں۔

نمبر شمار ڈرامے کا ڈراما نگار کل شو

عنوان

۱	شکنتلا	نارائن پرشاد بیٹاب	۲۱۲
۲	پنچان	لال چند رسل	۵۵۸
۳	آہوتی	لال چند رسل	۳۳۹
۴	پیسہ	لال چند رسل	۳۰۲
۵	غدر	اندر راج آنند	۲۶۲
۶	دیوار	پرتھوی راج / اندر راج آنند	۷۱۲
۷	کلاکار	راما نند ساگر	۱۵۷
۸	کسان	شیل / پرتھوی راج	۱۲۰

کل تماشائین مجموعی طور پر ۱۲ لاکھ کل شو:

۲۶۶۲

مگر بد قسمتی سے یکم مئی ۱۹۶۰ء کو پرتھوی راج کپور کو اپنا یہ تھیٹر مجبوراً بند کرنا پڑا۔ ۱۹۸۰ء میں انکے بیٹے ششی کپور اور انکی بیگم جنیفر نے جوہو ممبئی میں اس تھیٹر کو پھر سے زندہ کیا۔ آج کل انکی بیٹی سنجنا کپور اپنے دادا کی روایت کو آگے بڑھا کر اس تھیٹر کو چلا رہی ہیں۔

اپنا:

Indian People's Theatre Association

ترقی پسند تحریک (1936) ایک خاص مقصد کے تحت وجود میں آئی اور یہ مقصدیت اس پر غالب ہوگئی، جسکے نتیجے میں کل ملا کر بیس پچیس برسوں میں ہی یہ تحریک دم توڑ بیٹھی، مگر ان برسوں میں وہ بہت کام کر گئی، جس میں IPTA بھی ایک اہم چیز ہم کو دے گئی۔ ترقی پسند تحریک یا خیالات کے ساتھ ساتھ نقطہ بنگال بھی ایک وجہ ہے، جسکے نتیجے میں اپنا

اپنا کی بنیاد 1941 میں سری لنکا کی ایک خاتون ایل ڈی سلوانے بنگلور میں ڈالی۔ اس دور کے مشہور سائنس دان ڈاکٹر ہومی جہانگیر بھابھانے اس تنظیم یا تحریک کا نام اپنا تجویز کیا اور چت پر ساد نے اپنی شاہکار پینٹنگ اپنا کونشان کے لئے دے دی۔ اس طرح Call of the Drums کا ”لوگو“ منتخب کیا گیا۔ (۸)

1942ء میں اپنا کو ممبئی منتقل کیا گیا۔ عالمی جنگ عظیم دوم اور ہندوستان کی جنگ آزادی اس وقت بڑی زوروں پر تھی۔ ملک کے اطراف میں کمیونسٹ سرگرم عمل تھے۔ ۲۵ مئی ۱۹۴۳ء میں ممبئی کے ہم خیال ادبا و ڈراما نگار جمع ہو گئے اور انہوں نے اپنا کے ساتھ بالواسطہ طور پر کام کرنے کا اعلان کیا۔ ان کا نعرہ تھا ”ہمارے فنون لطیفہ کے اصل ہیرو عوام ہیں۔“ (۹)

اس طرح ڈرامے سے وابستہ لوگ اپنا سے ملتے گئے۔ اس نے ہندوستان کے کونے کونے میں اپنے بال و پر پھیلا دئے، مگر ان کا نظریہ ایک ہی تھا۔ ترقی پسندی، کمینوزم، عوام کی ترجمانی، حب الوطنی، آزادی، نعرہ بازی، پروپیگنڈا، غرضیکہ یہ صرف ترقی پسندوں کی ہی آواز تھی۔ اپنا کا مرکز چونکہ ممبئی تھا، جہاں فلمیں بنتی ہیں اور اپنا والوں کا نظریہ فلموں پر بھی جم گیا۔ سیدہ جیت رے، مرنا، گردوت، شام بیگل، گوند نہلائی وغیرہ اس سے متاثر ہو گئے اور دھرتی کے لال اور دو بھگے زمین جیسی فلمیں بنائی گئی۔ اپنا سے وابستہ ڈراما نگاروں اور فلم والوں کی فہرست بہت طویل ہو سکتی ہے، مگر یہاں چند ایک کا ذکر ہی کیا جاسکتا ہے۔

خولہ احمد عباس (زبیدہ ۱۹۴۴ء، گاندھی جی اور غنڈہ ۱۹۴۷ء لال گلاب کی واپسی ۱۹۶۱ء، بارہ بج کر پانچ منٹ ۱۹۶۲ء رپورٹر) سردار جعفری

(یہ کس کا خون ہے۔ ہینس، کیور کا میڈس)

کرشن چندر (دروازہ کھول دو۔ جھاڑو۔ امن۔ نئی فصل فلم)

راجندر سنگھ بیدی (نقل مکانی) عصمت چغتائی (دھانی بائیں) محمد وحی الدین (انہوں نے گیت لکھے) واسق جوہنوری (فلمی گیت لکھے) کپلی اعظمی (آخری شمع) رضیہ سجاد ظہیر (ترجمہ گلیو)

اوپندر ناتھ اشک (دنگا) حبیب تنویر (اپنا کے ڈرامے Direct کرتے تھے) قدسیہ زیدی (آڈر کا خواب) (دشوا متر عادل (ترجمہ جے کئے) اے کے ہنگل (ادا کار) ساگر سرحدی (ڈراما نگار) موہن سہگل، بھیشم ساہنی وغیرہ وغیرہ

اہم نام ہیں۔ مگر ان میں بلراج ساہنی کی فلموں اور ڈراموں کو آج بھی نہیں بھلا یا جاسکتا ہے۔ فلم دھرتی کے لال میں ”کسان“ ہم لوگ میں ”بے روزگار“ اور دو بیچکے زمین میں رکشا والا ڈراما آخری شمع میں ’مرزا غالب‘ کا کردار ہمیشہ زندہ رہ سکتا ہے۔ انہی باتوں کے پیش نظر Michael.L.Waltz مین الاقوامی سطح پر اپنا کوسراہتے ہوئے لکھتے ہیں:

The most important contribution of the IPTA is that it has been awakened people from all levels of society to the fact that India can and should develop a modern indigenous form of drama.10

Indian National Theatre Association انڈیا

اپنا کے ساتھ ہی اس کا حریف گروپ انشا کے نام سے ۱۹۴۴ء میں ممبئی میں ہی وجود میں آگیا۔ کملا دیوی اس کی کرتا دھرتا تھیں۔ یہ گروپ زیادہ تر موہا بل تھا اور وہ گاؤں گاؤں جا کر کھیل تماشائے دکھاتے تھے۔ اردو کے ساتھ ساتھ ہندی اور گجراتی ڈرامے بھی کھیلتے تھے۔ ستھو اپنا کوچھوڑ کر ان سے جالما اور ٹونکی طرز پر ڈراما ”بکری“ پیش کیا۔ اس نے بلراج ساہنی کا تحریرہ کرد ڈراما ”باپو کیا کہے گا“ کو ۱۹۷۷ء میں پیش کیا۔

لعل تھیٹر:- آہل دت نے اپنا سے الگ ہوتے ہی ۱۹۴۷ء میں لعل تھیٹر قائم کیا۔ شروع شروع میں شیکسپیر اور برنارڈ شا کے انگریزی ڈرامے اسٹیج کئے پھر بنگالی ڈرامے بھی پیش کئے۔ انگار، کول وغیرہ جیسے کامیاب ڈرامے نئے تجربات کے ساتھ دکھائے اور بعد میں بنگال میں نلکر ناک عام کیا اردو ڈرامے بھی کھیلتے رہے۔

بہورولی:- اس تھیٹر کے بانی سمبھو مترا ہے۔ وہ خود اچھے ہدایت کار، اداکار، ڈراما نگار تھے۔ ۱۹۴۸ء میں اپنا سے علاحدگی حاصل کر لینے کے بعد کلکتہ میں اپنا یہ تھیٹر قائم کیا۔ اپنی بیوی اداکارہ ترپتی سے چھڑانا (۱۹۵۰ء) چار دھیائے (۱۹۵۱ء) رکت کربی (۱۹۶۴ء) دشا چکر، پتل کھلیا، اپراجتا، راجہ (۱۹۶۴ء) گلیور جیون، (۱۹۸۰ء) وغیرہ جیسے اہم اردو اور بنگالا ڈرامے دکھائے۔ ان کے ساتھ منورنجن، بھنا چاریہ، خالد چودھری، تپس سین جی۔ جاسو۔ امر گنگولی جیسے کلاکار تھے۔

دھلی آرٹ تھیٹر:- یہ تھیٹر پنجاب کی شیلہ بھادیہ نے قائم کیا۔ سنگیت ناک کا یہ گروپ پچھلے کئی دہائیوں سے سرگرم

عمل ہے۔ پنجابی کے ساتھ ساتھ اردو ڈرامے بھی یہ گروپ کھیلا کرتا آیا۔ غالب کون ہے؟ دروائے گاذبے پاؤں، عمر خیام وغیرہ ڈرامے پیش کئے۔

ہندوستانی تھیٹر گروپ:- اس تھیٹر کی بنیاد قدسیہ زیدی نے ڈالی۔ حبیب تنویر اور نیاز حیدر جیسے باکمال فن کار اس سے وابستہ رہے۔ اس تھیٹر نے کچھ نئے نئے تجربے کئے اور ملکی وغیرہ ملکی ڈراموں کو ترجمہ کر کے اردو میں براہ راست پیش کیا۔

گڈیا گھر، خالد کی خالہ، آذر کا خواب، شکنتلا وغیرہ اس تھیٹر کے چند اہم ڈرامے ہیں۔ اس تھیٹر کو آج بھی انکی بیٹی شمع زیدی اپنے شوہر ایم ایس تھیو سے چلا رہی ہیں۔

جوہو آرٹ تھیٹر:- اس تھیٹر کو بلراج سائتی نے اپنے ہی گھر میں واقع جوہو پنچ ممبئی میں قائم کیا۔ بلراج ساہنی پہلے اپنا سے وابستہ تھے۔ پھر ۱۹۴۹ء میں اس سے علاحدہ ہو گئے۔ اس تھیٹر کے سینئر تلے انہوں ممبئی کے ایس این ڈی ٹی ہال میں ڈراما ”مرد جاگ اٹھے“ کھیلا۔

نیا تھیٹر گروپ:- اس مشہور تھیٹر گروپ کی بنیاد عالمی شہرت یافتہ کلاکار حبیب تنویر نے چھتیس گڈھ کے لوک آرٹسٹوں کے ساتھ مل کر ۱۹۵۹ء میں ڈال دی۔ ہندوستانی تھیٹر گروپ سے پہلے حبیب تنویر نے چند لوگوں کے ساتھ مل کر ایک پروفیشنل ڈراما کمپنی ”دلی پلے ہاؤس“ قائم کی تھی۔ اس میں اس کے ساتھ جے ڈی ٹائلر، امرت ناگر اور شیلپا بھائیہ جیسے ڈراما نگار تھے۔ حبیب تنویر نے لندن کی رائل اکیڈمی آف ڈراما سے گریجویشن کی اور مختلف یورپی ممالک میں ڈرامے پیش کئے۔ انہیں بریخت کو براہ راست سمجھنے کا موقع بھی ملا جسکی وجہ سے انہوں نے یہاں ایک تھیٹر کا خاص کامیاب تجربہ کیا، جسکی مثال ان کا شاہکار ڈراما ”آگرہ بازار“ ہے۔ اسکے علاوہ انہوں نے سنسکرت ڈراما مرچلکم (مٹی کی گاڑی اردو) آغا حشر کے ڈرامے خاص کر رستم سہراب، مولیر کا ڈراما مرزا شہرت، میرے بعد (غالب کی زندگی پر مبنی) چرن داس چور ”جمعہ دارن“ وغیرہ ڈرامے دکھائے۔ (۱۱)

نیشنل اسکول آف ڈراما:- یہ ادارہ 1958 National School of Drama میں دہلی میں اس سرگرمی سے قائم کیا گیا، تاکہ یہاں نوجوان طالب علموں کو ڈرامے کا پیشہ ورانہ کورس کروایا جائے (۱۲)۔ یہ ڈرامے کا ایک فعال ادارہ ہے اور بڑی شد و مد سے آج تک اپنی شان برقرار رکھے ہوئے ہے۔ اسکی کارکردگی سے مطمئن ہر کہ ظہیر انور لکھتے ہیں۔

”..... نیشنل اسکول آف ڈراما ہی ہے، جس نے اپنی پیش کش میں تبدیلی کو سب سے پہلے اور سب سے زیادہ جگہ دی۔ یہی پہ لباس، روشنی سیٹ کی نئی تہذیب و اختراع اور اداکاری میں سائنسی تربیت سے کام لیا گیا۔“ (۱۳) اس ادارے کی اہم پیش کش کٹر اچھو، آدھے ادھورے، اساڑھ کا ایک دن، اندھا گیک، ہوری، تھری جینی اوپر اور تعلق جیسے ڈرامے ہیں۔ ہندوستان میں برتھن نظریات زیادہ تر اسی تھیٹر یا اسکول نے عام کئے ہیں۔

N.S.D سے وابستہ سب سے اہم نام ابراہیم القاضی کا ہے۔ ابراہیم پہلے پونے کے ایک اعلا پاپہ مشنری اسکولوں سے ہوئی پھر سینٹ Xavier کالج ممبئی میں ہوئی۔ وہ اسکولی دنوں سے ہی لگا تار تھیٹر سے وابستہ رہے۔ کالج کی تعلیم کے بعد Sultan Padamsee کے گروپ کے ساتھ ملے اور انکی نگرانی میں شیکسپیر کے مختلف ڈراموں میں نمایاں رول ادا کئے۔ اسی دوران انکے رہبر کا انتقال ہو گیا۔ اور وہ مزید ڈرامے کی تعلیم و تربیت حاصل کرنے کے لئے 1948ء میں لندن چلے گئے۔ وہاں ایک موثر ادارے رائل اکیڈمی سے تربیت حاصل کی۔ اسی کے ساتھ مختلف یورپی ممالک میں کام کیا اور 1954ء میں ہندوستان واپس لوٹنے کے ساتھ ہی N.S.D کا پلان H.R.D محکمے کو دے دیا۔ یہ ادارہ قائم ہونے کے بعد اسکی ڈائریکٹر شپ لینے سے انکار کیا پھر 1962ء میں یہ عہدہ تسلیم کر لیا۔ اس طرح انکی بدولت اس ادارے نے ترقی کی نئی نئی راہیں ڈھونڈ نکالیں۔ (۱۴)

نیشنل اسکول آف ڈراما کا کورس تین سالہ ہوتا ہے۔ وہاں مستحق امیدواروں کو 2+ لیول کے بعد داخلہ وظیفے کے ساتھ دیا جاتا ہے۔ ان کا نصاب عملی اور نظریاتی دونوں قسم کا ہوتا ہے۔ انہیں ہندوستانی اور مغربی ڈراموں اور ڈرامے کی تھیوری کا مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔ انہیں مختلف رقصوں کی تربیت بھی دی جاتی ہے۔ اسٹیج کاری سے واقف کرایا جاتا ہے۔ اس طرح وہ تربیت یافتہ پیشہ ورانہ ایکٹرو ہدایت کار بن جاتے ہیں۔

N.D.S کے علاوہ ہندوستان گورنمنٹ سوگم اینڈ ڈراما ڈویژن Song and drama division پیشہ ورانہ تھیٹر ریکل کمپنیاں بھی چلاتی ہے۔ یہ کمپنیاں ملک کے اطراف میں جا جا کر ڈرامے دکھاتی ہیں۔ دُور دراز علاقوں میں شہر دار اور قصبوں میں یا فوجی چھاونیوں میں تفریح اور سبق آموز ڈرامے دکھانا ان کا کام ہوتا ہے۔

مرکزی حکومت نے ہر ریاست میں ٹیگور کے نام پر ایک ایک تھیٹر بنوایا ہے۔ ان کے علاوہ بھی ہندوستان میں بہت سے تھیٹر رس اور ادارے اردو ڈرامے کی ترقی و ترویج میں سرگرم عمل ہیں۔ دوسری طرف پاکستان و بنگلہ دیش میں بھی اُردو تھیٹر مختلف صورتوں میں ترقی کے منازل طے کر رہا ہے۔ اصغر بٹ کے بیان کے مطابق مغربی پاکستان میں چھ اسٹیشن

اور مشرقی پاکستان کا ایک اسٹیشن برسوں سے ہر ہفتے ایک ایک کھیل پیش کرتے رہے تو اس طرح ایک سال میں فی اسٹیشن سے پچاس کے قریب ڈرامے تو یوں ہی نشر ہو جاتے ہیں۔ (۱۵)

مرزا ادیب، بانو قدسیہ، انور سجاد اور ادارہ ادب لطیف ”ڈراما ۵۰ برسوں کے آئینہ میں“ کے عنوان سے منعقدہ ایک گفتگو میں پاکستانی ڈرامے کی مجموعی صورت حال کا جائزہ لیتے ہوئے وہاں کے تھیٹر پر بات کرتے ہیں، جس میں انور سجاد گفتگو کے دوران کہتے ہیں:-

”ہم نے اس وقت سرمد کا تجرباتی تھیٹر شروع کیا۔ جس وقت میرا آرٹس کونسل میں کچھ عمل دخل تھا۔ ہم نے تھیٹر ورکشاپ وہاں بنائی۔ ایک طرف کرشل تھیٹر رہا تھا۔ دوسری طرف سرمد کا تھیٹر چل رہا تھا۔ کرشل تھیٹر ہم نے باہر چلا رکھا، سرمد کا اندر چلتا تھا۔ اسکے بعد سجاد حیدر نے، اطہر شاہ خان نے کچھ کوششیں کیں“ (۱۶)

اتنا نہیں پاکستان کے بیشتر صوبوں میں اردو ادب کے ساتھ ساتھ اردو ڈرامے کی بھی خوب ترقی ہو رہی ہے۔ مختلف ذرائع سے معلومات حاصل کر لینے کے بعد اس بات کا پتہ راقم لحروف کو چلا کہ بلوچستان میں اردو ڈراموں کے فروغ کے لئے قریب قریب ایک صدی پیشتر غلام حیدر خان، سید عزیز شاہ اور طاؤس خان نے مل کر کونسل ڈرامیک کلب، قائم کی تھی۔ کلب کے ارکان شہریوں کے لئے تفریح طبع کا سامان فراہم کرتے اور اسکی آمدنی تعلیمی اور خیراتی اداروں پر خرچ کرتے تھے۔ چنانچہ ڈاکٹر انعام الحق کوثر کے مطابق جب وہ ایم اے او کا لچ علی گڑھ کے لئے چندہ جمع کرنے کی غرض سے ایک وفد کے ساتھ آئے تو کونسل ڈرامیک کلب نے اس وفد کے لئے کئی ڈرامے اسٹیج کئے اور پوری آمدنی وفد کے حوالے کر دی۔

۱۹۴۷ء میں قیام پاکستان کے بعد گورنمنٹ کالج (موجودہ سائنس کالج) کونسل کی ڈرامیک کلب نے بہت اچھے ڈرامے جیسے مجاہد، محمد بن قاسم، محمد غزنوی، سحر کے داغ، فریب مسلسل، جب تک چمکے سونا، بڑا صاحب وغیرہ پیش کر کے خاص شہرت حاصل کی۔ ”حلقہ ارباب فن“ کونسل نے بھی کئی ڈرامے مثلاً بدر دین فقیر دشمن، بڑے لوگ، سہارا، خزانہ، جلال الدین خوارزم شاہ، بانی شاہ، میر، مہرک پائل باجے چھم چھم وغیرہ اسٹیج کر کے نام پایا۔ ”آغا حشر آرٹ سوسائٹی“ کونسل نے بھی دو تین ڈرامے پیش کئے۔ اب تک مختلف حلقے اردو ڈرامے پیش کرتے چلے آ رہے ہیں جس سے بھی اس علاقے میں اردو کے فروغ میں بڑی مدد ملی ہے (۱۷) اسی طرح سرحد میں بھی اوائل ہی سے ڈراما نگاری اور ڈراما نگاری کے ساتھ دلچسپی رہی ہے۔ ریڈیوٹی وی سے پہلے بیرونی سرحد سے ”پارسی تھیٹر یکل کمپنیوں“ کے ذریعے اسٹیج شو ہوتے تھے۔ اس کے علاوہ

مقامی شوقین اداکار بھی اپنے اپنے ذرائع سے کام لیکر اُردو ڈراما لکھتے تھے۔ اس سے بھی اُردو ڈرامے کی ترویج ہوئی فی الحال ہمیں یہاں اسٹیج ڈراما تو مقصود ہے البتہ ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے ذریعے ڈراما کا بڑا چرچا جو اُردو زبان و ادب کو پھیلانے میں بہت بڑا کردار ادا کر رہے ہیں۔ (۱۸)

مختلف ذرائع سے اس بات کا بھی پتہ چلا ہے کہ پشاور میں اُردو ڈرامے کی ترقی و ترویج کے لئے ایک انجمن ”بزم افکار“ کام کر رہی ہے۔ تعمیر پاکستان (قمر سہری مصنف و ہدایت کار) ان کا ایک اہم یادگار ڈراما ہے۔ ”فرانیہ تھیٹر ٹریکل کمپنی“ ایک اور اہم کمپنی پاکستان میں ڈرامے اسٹیج کرواتی ہیں۔ گلزار پاکستان جیسا شاہکار ڈراما انہوں نے پیش کیا۔ پشاور میں اتحاد ڈرامیک سوسائٹی نے قربانی، باوقاف قاتل، شان اسلام اور شیر عرب جیسے شاندار ڈرامے پیش کئے۔

راولپنڈی میں آغا بابر کی سربراہی میں ڈرامیک کلب میں نئی جان پیدا ہوئی۔ انہوں نے سید انصار ناصر کی طیب اور آغا بابر کا گنج فراواں جیسے ڈرامے کئے۔ کراچی میں مسز سگریڈ کا لھے کی سربراہی میں ڈرامے اسٹیج کئے گئے۔ لاہور میں ”المحرارت کونسل“ نے اپنے ایک خاص پروگرام کے تحت تاج کا ڈراما میرا قاتل، احمد علی کا ذات شریف اظہار کاظمی کا محرم کون وغیرہ جیسے ڈرامے دکھائے۔ لاہور میں ہی تھیٹر آرٹ سنٹر کا قیام میں لایا گیا اور ڈراما شوقین اس سے وابستہ ہوتے گئے۔ (۱۹)

چونکہ ہر جگہ ڈرامے کے لئے موزوں اسٹیج تھیٹر دستیاب نہیں ہوتا ہے۔ اسلئے اس عدم موجودگی کی وجہ سے جگہ جگہ چھوٹے چھوٹے شوقیہ تھیٹر گروپ اور کالج طلبہ کے تھیٹر گروپ بنتے گئے۔ مدارس یا کالجوں میں اہم تقریبات پر چھوٹے چھوٹے ڈرامے اسٹیج کئے جاتے ہیں۔ یہاں زیادہ ساز و سامان بھی نہیں لگتا ہے۔ چند طلبہ کے اندر یہ صلاحیتیں فکری طور پر موجود ہوتی ہیں، تو اس طرح انہیں انکو بروئے کار لانے کا موقع ملتا ہے۔ یہ طلبہ آگے بڑھ کر شوقیہ تھیٹر گروپ بناتے ہیں۔ اور ان میں ہی چند کوریڈیو، ٹی وی یا پھر فلموں میں کام کرنے کا موقع نصیب ہوتا ہے۔

اُردو تھیٹر کی موجودہ صورت حال کا مجموعی جائزہ:

اس بات سے کوئی انکار نہیں کر سکتا ہے کہ بیسویں صدی کی سائنسی فتوحات نے انسان کو بہت کچھ دے دیا ہے، مگر ساتھ ہی اس کا منفی پہلو یہ بھی ہے کہ اس نے تحفظِ ذہنی سکون، مذہبی اور سماجی روایت کا احساس بھی ہم سے چھین لے لیا۔ زندگی کی اس باگ دوڑ میں ہر کوئی ہمارے لئے جہنم بنتا ہے۔ آج کا انسان اس مقام پر کھڑا ہے جہاں

کسی بھی لمحے پوری دنیا تباہی کی گہرے سمندر میں گر سکتی ہے۔ یہی خوف یہی وسوسا ہمارے اندر نہ بد دن پہنچتا جا رہا ہے۔ دوسری جنگ عظیم میں ہم نے جو ہری جنگ کی شعلہ سامانیاں دیکھی تھیں، لیکن اب ہتھیاروں اور سیاست کی دوڑ میں مسابقت کی کوشش میں حالات اس موڑ پر آچکے ہیں، جہاں دنیا جنگ کی لپیٹ میں آگئی اور جنگ کا بھوت سپر پاور ورنٹ نئے بھانے بناتا رہتا ہے۔ اب جنگ انفرادی قوت سے نہیں، بلکہ کیمیاوی مرکبات اور بے روح آلات سے لڑی جاتی ہے، جو مقابل اور غیر مقابل میں امتیاز کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ وہ مہلک ہتھیار آجکل جنگوں میں استعمال کئے جاتے ہیں جنکا کسی کو گمان ہی نہ تھا۔ اب انسانی حقوق کی پامالی ہی نہیں کی جاتی ہے، بلکہ پوری انسانیت کو زندہ جلایا جاتا ہے اور A.C کروں میں ٹی وی پر اسکا نظارہ کیا جاتا ہے۔ برسوں پہلے برٹنڈرسل نے ایک بڑا چھتا ہوا سوال کیا تھا کہ ”کیا آلات کے سامنے انسان جزبات کو تباہ کر دیں گے؟“ (۲۰) اب اس سوال کا واضح جواب ہمارے سامنے ہے۔ آلات کے سامنے انسان جزباتی طور پر بے حس ہو چکا ہے، کیونکہ دنیا کو اپنی مرضی کے مطابق ڈھالنے والوں کی خود غرضی کی بدولت انسانیت کا مستقبل ہمیں بڑا تاریک نظر آتا ہے۔ سیاسی مقاصد کو حاصل کرنے کے لئے سائنس کے غلط استعمال نے انسان کو اس حد تک بے حس بنادیا ہے کہ ایک بے ضمیر انسان کش اور لاندہ ب معاشرہ وجود میں آچکا ہے، جو دنیا کو باز نچہ اطفال بنادینا چاہتا ہے۔ وہ مست ہاتھی کی طرح اس چن کو روندتے جاتے ہیں اور ہم خاموش اس آگ اور خون کا نظارہ کر رہے ہیں۔ دراصل ان ساری خرابیوں کی بنیاد یہ ہے کہ ہر بڑی طاقت اپنے آپ کو احتساب سے مبرا سمجھتی ہے۔ عالمگیر سطح پر اب بے اصولی ہی اصول بن گئی ہے۔ ہر طاقتور کمزور کو اپنا دست نگر بنا کر کھنچا جاتا ہے اور اس پر مستزاد یہ کہ انسانی معاشرے کا سب سے باشعور اور حساس طبقہ یعنی کہ تخلیق کار مصلحتوں کا شکار ہو گیا ہے۔ کبھی تخلیق کار کی شناخت سچائی تھی، اب خود سچائی ہی بے شناخت ہو گئی ہے۔ ان حالات میں جی رہے چند ہی قلم کار ہمت لے رہے ہیں اور بے باک ہو کر حقیقت سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ آج کا باضمیر دانشور اس ماحول میں بری طرح پھنس کر حضرت عیسیٰؑ کی طرح گھبرا کر پکار اٹھتا ہے۔ ”اے میرے خدا تو نے مجھے کہاں تنہا چھوڑ دیا؟“ ان حالات میں ادب کو زندگی کے ساتھ از سر نو مربوط کرنے کی سخت ضرورت ہے، جس میں صنف ڈراما کے بھی کافی امکانات ہمیں نظر آتے ہیں۔ ہم چونکہ اب اکیسویں صدی میں جی رہے ہیں اور ان حالات میں جی رہے ہیں جنکا اوپر ذکر کیا گیا ہے۔ انکی ادبی معنویت کیا ہے۔ ان باتوں کا خوب تجزیہ ڈاکٹر وزیر آغا نے کیا ہے۔ ملاحظہ فرمائیے۔ ان کا یہ بیان:

”یوں کہہ لیجئے کہ اکیسویں صدی نے ۱۹۵۷ء اور ۱۹۶۸ء کے درمیانی عرصہ میں جنم لیا۔ اس دورانیہ کا آغاز سپونٹک کی پرواز سے ہوا اور انجام چاند پر انسان کے پہلے قدم سے! درمیان میں جنسی آزادی کی تحریک کا آغاز امریکہ سے ہوا جسکے ساتھ Aids کا پہلا کیس بھی منسلک ہے ۱۹۶۵ء کے لگ بھگ Big Bang تھیوری کی تصدیق ہو گئی۔ جسکے نتیجے میں Steady State Theory مسترد ہو گئی۔“ ۲۱

اکیسویں صدی میں معاشرتی نظام کیا صورت اختیار کرے گا، اسکے بارے میں مل ڈیوڈسن نے اپنی کتاب Vision 2020 میں ایک مزید ارباب بات کہی ہے۔ اسکا کہنا ہے کہ اکیسویں صدی کا انسان بغیر کسی درمیانی وسیلے کے براہ راست، اشیاء کتب، فلموں، واقعات، لیکچرز اور کھیلوں تک پہنچنے میں کامیاب ہو جائے گا اور اسکا یہ نتیجہ ہوگا کمپیوٹر، ٹیلی فون اور ٹیلی ویژن کے رابطہ باہم کا..... جتنے تخلیق کار اتنے ہی Rituals ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ تخلیق کے دوران خود تخلیق کار کا وجود اس کے لئے سب سے بڑی رکاوٹ ہوتا ہے۔

ہر مصنف تخلیق کاری کے تجربے سے گزرتا ہے، مگر جب اسے پوچھا جائے تخلیق عمل کیا ہے تو پورے تخلیقی عمل کو بیان کرنے کے بجائے وہ اپنی تخلیق کاری کے غالب پہلو کو تخلیقی عمل گردانتا اور اسے بیان کرتا ہے۔“ (۲۲)

یہ تو ہم نے اس دور کا کچھ پس منظر بیان کیا ہے جس میں ہمارے فن پارے یا ادب پارے وجود میں آتے ہیں۔ مگر چونکہ ہمارا اصل بحث یہاں صنف ڈرامے سے ہے، تو اب ہم اُسی کی طرف اپنی توجہ مرکوز کرتے ہیں۔

ادب اگر تخلیقی تجربے کے اظہار و ابلاغ کا نام ہے، تو اس نقطہ نظر سے ڈراما بھی اس زمرے میں ضرور آتا ہے۔ جو کچھ فکری گہرائی ایک شعر میں، ناول یا پھر افسانے کے ایک ایک مکالمے (یا جملے یا کسی بھی بیان میں) میں ہوتی ہیں، وہ ڈرامے میں یا اسکے مکالموں میں بھی ہوتی ہے۔ اب سوال یہاں یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایسا کیوں ہے کہ شعریا متقولہ سمجھنے کے لئے ہمیں اپنے دل و دماغ پر ذرا ساز و رد دینا پڑتا ہے یا ہر کوئی شعر ہم آسانی سے سمجھ نہیں سکتے، اسکے برعکس ڈراما دیکھتے وقت اسے ہر کوئی خاص و عام سمجھنے میں کوئی وقت محسوس کیوں نہیں کرتا ہے؟ جواب صاف ہے کہ اگر کتابی صورت میں ایک ڈرامے پر نظر ڈالی جائیگی، تو ہمیں ڈرامے کے مکالموں میں بھی اتنی گہرائی نظر آئیگی جتنی باقی اصناف ادب میں آتی ہے۔ اب جبکہ ہم ڈراما اپنے سامنے دیکھتے ہیں تو کچھ مطلب ہم اداکاروں کے حرکات و سکنات سے بھی سمجھ سکتے ہیں۔ جس طرح دوسری زبان پڑھنے یا سننے سے ہم اس کا زیادہ مطلب نہیں سمجھ سکتے ہیں۔ البتہ جب ہم دوسری زبان جاننے والے شخص سے انکی زبان میں بات چیت کریں گے، تو انکی زبان کے ساتھ ساتھ

انکی Body Language سے انکی باتوں کا کچھ مطلب ہم سمجھ جاتے ہیں۔ اس سے یہ بات روز روشن کی طرح صاف عیاں ہو جاتی ہے کہ ڈرامے میں فکر و تخیل کی گہرائی بھی باقی اصنافِ ادب کی طرح حد درجہ ہوتی ہے، جو اسے تمام اصنافِ ادب کے صف میں جگہ دے سکتی ہیں۔ مثال کے طور پر شکسپیئر کے تمام تر ڈرامے دیکھئے۔ ایک ایک جملہ اتنا بھاری بھر کم ہے کہ مفسر یا نقاد ان جملوں میں ایک جہاں معنی تلاش کرتے ہیں۔ اتنا ہی نہیں آجکل ایسر ڈتھیٹر میں تماشا میں ایک ڈراما تھیٹر میں دیکھنے کے دوران اس پر ہتے ہیں تو پھر تھیٹر سے باہر انہیں یاد آتا ہے کہ انہوں نے وہاں کیا دیکھا اور وہ اس ڈرامے پر دوبارہ سوچنے لگتے ہیں۔

اب یہ واضح ہوا کہ ڈراما کا رشتہ مختلف فنون کے علاوہ باقی تمام فنون یا اصنافِ ادب سے قریب تر ہے۔ حالانکہ ڈرامے کو یکسر چھوڑ کر اگر باقی تمام اصنافِ ادب کا آپس میں تقابلی مطالعہ کیا جائے گا، تو یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ ان میں آپسی رشتے کم ہی نظر آتے ہیں۔ ڈرامے میں، موسیقی، رقص، شاعری، آواز اور جسمانی قوتوں کی ضرورت ہوتی ہیں۔ چونکہ ہم ڈراما اور باقی تمام اصنافِ ادب کے آپسی رشتوں کی تلاش پوری طرح سے یہاں نہیں کر سکتے ہیں۔ اسلئے ایلین کا یہ قول پیش خدمت ہے۔

”ڈراما خیالات سے پیدا نہیں ہوتا ہے، بلکہ انسان سے وجود میں آتا ہے۔“ (۲۳)

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ڈراما لکھتے وقت ڈراما نگار بڑی احتیاط سے کام لیتا ہے۔ اُسے بہت سی باتوں کو خاص کر اسٹیج کاری کو مد نظر رکھنا پڑتا ہے۔ اسکے برعکس شاعر لوگ کبھی کبھار شعر لکھتے وقت ہوا میں بھی باتیں کرتے ہیں۔ ان کے قارئین کو ان کی بات سمجھ میں آئے گی یا نہیں اُسے ان کا کوئی مطلب نہیں ہوتا ہے۔

یہاں آگے بڑھ کر اردو ڈرامے کے حوالے سے یہی بات کرتے ہوئے اس اہم مسئلے پر غور کیا جائے گا کہ اسلامی یا مذہبی نقطہ نگاہ سے نقالی اور ناچ گانا ممنوع قرار پایا گیا ہے۔ مسلمانوں میں پردے کا رواج بھی ڈرامے کی ترقی میں رکاوٹ کا باعث بنا۔ (۲۴) عام طور پر یہ بھی کہا جاتا ہے کہ مسلم کچر میں پہلے پہل عورتوں کے لئے اسٹیج پر آنا بہت معیوب بات تھی۔ اس طرح صنفِ نازک اور مردوں کے درمیان جو خلیج تھی، وہ ہمیشہ اردو ڈراما کے ارتقا میں رکاوٹ کا باعث بنی رہی۔ لیکن ان وجوہات میں کچھ زیادہ وزن نہیں پایا جاتا ہے۔ اگر ہم تاریخ کی روشنی میں ان وجوہات کو برکھیں گے، تو ہم دیکھتے ہیں کہ یہ رکاوٹ صرف ڈرامے ہی کے لئے تھی؟

تمام درباروں میں ناچ گانا ہوتا تھا۔ عیش و نشاط میں رقص و سرور کی محفلیں جستی تھیں۔ ناچ گانا باقاعدہ اسٹیج پر

ہوتا تھا اور ان رقصوں میں عورتیں حصہ لیتی تھیں۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو ڈرامے کے وجود میں آنے سے بہت پہلے ایسی چیزیں یہاں تھیں۔ جن میں کسی حد تک ڈرامائی عنصر موجود تھے اور انکو ہم ڈرامے کی مختلف شکلیں بھی کہہ سکتے ہیں۔ ان میں داستان گوئی، جگت بازوں، بہروپیوں اور بھانڈوں کی نقلیں قابل، ذکر ہیں۔ مختلف طبقے کے لوگوں کے ذوق جمال کی ان چیزوں سے تسکین ہو جاتی تھی۔

ڈاکٹر زینت اللہ جاوید نے اردو ڈرامے کے پس منظر کے حوالے سے ایک اور اہم انکشاف کرتے ہوئے لکھا کہ:-

”مسلمان بادشاہوں کی دلچسپی لینے سے پہلے مسلم صوفیوں نے ہندوستان میں موسیقی سے لگاؤ پیدا کر لیا تھا اور اس کی سرپرستی بھی شروع کر دی تھی۔ یہ صوفی خافتا ہوں میں حال و قال اور قوالی کی محفلیں سجاتے، ملتان، ایودھن، گور اور دہلی کی خافتا ہوں میں وقت کے بڑے بڑے باکمال حاضر ہوتے اور اپنا اپنا جوہر کمال پیش کرتے تھے۔“ (۲۵)

خیر اردو ڈرامے کا آغاز واجد علی شاہ کے دربار سے ہوا، حالانکہ اس سے پہلے بھی ہمارے پاس کچھ عوامی روایتیں اس قسم کی تھیں۔ علاوہ ازیں یورپی لوگ ’فورٹ ولیم کالج‘ کے ذریعے ترجموں کی صورت میں ہمیں صنفِ ڈرامے سے متعارف کروا چکے تھے۔ اب اردو ڈرامے کا دوسرا اہم موڑ اُس وقت آیا، جب وہ پارسیوں کے ہاتھوں میں آگیا۔ ہندوستان میں فلم سازی شروع ہونے سے پہلے ہندوستانی ڈرامے کی باگ ڈور پارسی تھیٹر یکل کمپنیوں کے ہاتھوں میں تھی۔ کچھ غیر پارسی کمپنیاں بنتی اور ٹوٹتی رہتی تھیں، لیکن وہ بھی اپنی بناوٹ، اصولوں اور کام کرنے کے ڈھنگ کے لحاظ سے ’پارسی تھیٹر یکل کمپنیوں‘ سے کچھ مختلف نہیں تھی۔ ان کمپنیوں پر پارسی تھیٹر یکل کمپنیوں کا ہر طرح کا رنگ چھایا ہوا تھا۔ ان کمپنیوں کا مقصد شوقین مزاج لوگوں کی تفریح کا سامان فراہم کرنا اور پیسہ حاصل کرنا ہوتا تھا۔ تھیٹر یکل کمپنیوں سے باہر ڈراما نگاروں یا اداکاروں کی کوئی حیثیت نہیں تھی، بلکہ تھیٹر میں کام کرنے والوں کو اچھی نظر سے دیکھا بھی نہیں جاتا تھا۔ ڈراما لکھنے والے عام طور پر کمپنیوں کے ملازم ہوتے تھے، جنہیں منشی کہا جاتا تھا اور وہ کمپنی کے مالک کی فرمائش یا ہدایت پر ایسے ڈرامے لکھتے تھے، جو مقبول ہوں اور روپے کمانے کا ذریعہ بنیں۔ اسی لئے بہت مدت تک مذہبی اور روایتی قصے یا پھر عشقیہ قصے ڈراموں کی شکل میں اسٹیج پر آتے رہے۔ اس سے کچھ معیار نہیں قائم ہوا، بلکہ بننے سے زیادہ بگڑنے کا کام ہوا۔ یہ کمپنیاں بھی زمانے کی تبدیلی اور رجحانات کو سمجھتی تھیں اور اسی لئے پارسی اسٹیج پر اخلاقی سماجی اور وطن پرستی کے جذبے کو ابھارنے والے ڈرامے بھی آگئے۔ لیکن روایت پسند افراد نے ڈراما

اور اسٹیج کو اہمیت دی ہی نہیں۔ انتہا یہاں تک پہنچی کہ بعض لوگ ڈرامے کو ادب میں جگہ نہیں دینے لگے۔ یہاں آغا حشر کاشمیری کا یہ کارنامہ بہت ہی اہمیت رکھتا ہے کہ انہوں نے اپنے زورِ قلم اور جادو بیانی سے ڈرامے کی ادبی حیثیت منوالی اور ان ہی کی بدولت ڈرامے کو کبھی ادب کی ایک صنف سمجھا جانے لگا۔

آغا حشر ہندوستانی ادب میں ایک جانا مانا نام ہے۔ جس کا تعلق فنی پریم چند کی طرح اُردو اور ہندی زبان و ادب میں مساوی طور پر آتا ہے۔ ان پر اُردو میں بہت کچھ لکھا گیا ہے، مگر ابھی بھی بہت لکھنا باقی ہے۔ آل احمد سرور ان کا مقام متعین کرتے ہوئے اپنی کتاب ”تقیدی اشارے“ صفحہ ۱۶۲ میں رقمطراز ہیں۔

”حشر نے اپنے موضوع بدلے۔ شکسپیر کی جگہ ہسن نے لے لی۔ جذباتی داستانوں کی بجائے اجتماعی مسائل اہم قرار پائے۔ اصلاحی اور معاشرتی قومی اور اخلاقی فلم تیار ہوئے۔ اُردو معلیٰ کی جگہ ہندوستانی آئی، حشر بھی تجارتی نقطہ نظر سے کیسے بچ سکتے تھے۔ انہوں نے ہندی میں ناک ٹک تیار کئے اور اُردو ناکوں کی زبان ہندی آمیز کر دی۔“ (۲۶)

حشر کے دور میں ہندوستانی ڈراما یا اُردو ڈراما کافی عروج پر تھا، مگر تب سے لیکر آج تک جب مجموعی طور پر ڈراما اور تھیٹر کے حوالے سے بات کی جائے گی، تو اس بات کو ہمیں ماننا پڑے گا کہ ڈراما ہمیشہ اسٹیج کا محتاج ہوتا ہے اور ہمارے ملک میں مختلف وجوہات کی بنا پر اسٹیج بہت کم ہے۔ حشر کے زمانے میں کچھ اسٹیج Trend ضرور چلی، مگر یہاں کے لوگ مغربی ممالک کی طرح زیادہ تھیٹر کی طرف مائل نہیں ہوئے۔ اب جبکہ تھیٹر ہی نہیں رہا تو ڈراما کیسے فروغ پائے گا۔ اسلئے ڈرامے کی صنف کو وہ فروغ نصیب نہ ہوا، جو مغربی ممالک میں اسکو ہے یا پھر یہاں دوسری اصنافِ ادب کو حاصل ہوا ہے۔ ہمیں مایوسی نہیں ہونی چاہیے۔ ہمارا ڈراما کچھ اقدامات اپنی منزل کی طرف بڑھا رہا ہے۔ اسی زمانے میں مغربی ادب سے متاثر ادیبوں نے نئے طرز کے ڈرامے لکھے، لیکن بد قسمتی سے ان کو اسٹیج ہی نہیں مل سکا، تو پھر ڈراما نگاروں کو ادبی ڈرامے Closet Drama کی صورت میں لکھنا پڑا۔ اس طرح ہمارا اسٹیج ڈراما اسی منزل پر رہا، جہاں اسے پارسی اسٹیج نے لا کر چھوڑ دیا تھا۔

اسی زمانے میں فلموں کی مقبولیت اسٹیج کے حق میں تباہ کرنے والی ثابت ہوئی پھر بھی خاموش فلموں کے زمانے میں اسٹیج اور اسکے ساتھ زندگی کے دن کی طرح کٹتے رہے۔ اس لئے کہ فلم آواز اور رنگ سے محروم تھی۔ اس کی نے اسٹیج کو کبھی طرح زندہ رہنے کا موقع دے دیا، مگر بولتی فلموں نے اس کی کو بھی پورا کر دیا اور ایسی چیزیں بھی

دیں جو اسٹیج کے لئے پیش کرنا ممکن نہ تھیں، تو اس طرح اسٹیج نے آہستہ آہستہ دم توڑنا شروع کر دیا۔ اور ڈراما نویس کی حد تک مجروح ہو گئی۔ یہ ہم کسی بھی صورت میں نہیں کہہ سکتے ہیں کہ مر گئی۔ حالات ایسے پیدا ہو گئے کہ آغا حشر جیسے باوقار ڈراما نگار بھی فلم کمپنیوں کے لئے لکھنے کے لئے مجبور ہو گئے۔

اس لحاظ سے کہ فن کی ترقی کا خیال نہ کر کے روپیہ کمانا ان کا بھی مقصد رہا۔ فلم کمپنیاں بھی پارسی تھیٹر یکل کمپنیوں کی پیروی ہیں۔ یہاں زندگی اور سماج کے مسائل کو غیر منافع بخش سمجھ کر کبھی چھیڑنے کی ضرورت ہی نہیں سمجھی گئی۔ ”پارسی تھیٹر یکل کمپنیوں“ کی طرح فلم کے لئے کہانیاں لکھنے والے کمپنی کے ملازم تو نہیں رہے۔ لیکن لکھنے والوں کا قلم آج بھی آزاد نہیں ہوتا ہے۔ فلم رائٹر پیسوں کے لئے پروڈیوسروں کی خواہش کے مطابق کہانیاں لکھنے یا اپنی لکھی ہوئی کہانیوں میں زیادہ سے زیادہ ترمیم کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اس لئے بڑے لکھنے والوں کے ناول یا ڈراموں کی بنیاد پر ہمارے یہاں کم فلمیں بنیں اور جو بنیں وہ کافی حد تک بدل کر بنائی گئیں۔ جیسے تاج کے ڈرامے انارکلی پر بنی گئی فلمیں، انارکلی اور مغلیہ اعظم، رسوا کے ناول، امراؤ جان ادا اور راجندر سنگھ بیدی کے ناولیٹ ایک چادر میلی سی پر بنائی گئی فلمیں وغیرہ وغیرہ ہیں۔ البتہ کاروباری نقطہ نظر سے فلم یا سنیما زیادہ ہی منافع بخش ثابت ہوا۔ اس میں کام کرنے کے لئے زیادہ سے زیادہ لوگ تھیٹر سے لگتے ہیں اور یہاں کام کرنے کی سہولیت بھی ہے۔ عوام کے لئے ایک نئی اذرستی تفریح کا ذریعہ میسر ہوا۔ فلم والے ہر دل عزیز ہوتے گئے۔ اس طرح لوگوں کے ساتھ ساتھ تھیٹر والوں کا رجحان اب فلم سے زیادہ ہونے لگا۔ اس عوامی رجحان کو دیکھ کر تھیٹر والوں نے فلموں کی طرف اپنا رخ کیا۔ ہر چھوٹے بڑے شہر میں سینما گھر بنائے گئے۔ مگر چونکہ یہاں ہر طرح کے لوگ ہوتے ہیں اور اس طرح انکی سوچ معیار اور دلچسپی کو مد نظر رکھ کر فلم والوں نے انہیں عامیانا اور غیر ادبی کہانیاں، مکالمے، رقص اور گانے وغیرہ دے دئے۔ فلموں میں جب سے سہ جہتی آئی تو اسے ایک تکنیکی انقلاب سے عبارت کیا گیا۔ حالانکہ ڈراما (میرا مطلب ہے اسٹیج ڈرامے) ہمیشہ سے اگرچہ تفریح کا واحد ذریعہ نہیں تھا، مگر اپنے وجود سے آج تک تفریح کا ایک اہم ترین ذریعہ ضرور رہا ہے۔ جوں جوں ڈرامے نے ارتقا کے کڑے کوس طے کئے اور موضوعاتی اعتبار سے اس کا دامن وسیع ہونے لگا، تو ڈرامے نے مقبولیت کے نئے جہاں سر کئے، ڈرامے کو پہلا چلیچ فلم کی طرف سے ملا، فلم ایک نیا میڈیم تھا۔ اس کو فروغ ہوا، تو کیرے اور انسانی ذہن کے امتزاج نے ایسے ایسے حیرت انگیز تجربے کئے کہ پردے پہ ناممکن ممکن ہوتا ہوا نظر آنے لگا۔ تھیٹر کی محدود حقیقت پسندی اور اس کے مجموعی تاثر پر کاری ضرب لگی اور یہ محسوس ہونے لگا کہ شاید اس

نئے میڈیم کے باعث تھیٹر کی مقبولیت کم ہو جائے گی۔ کیونکہ فلم نے موضوعات کے تنوع کے ساتھ ساتھ نفسیاتی پیچیدگیوں، ذہنی الجھنوں، ماضی حال اور مستقبل کے بارے میں انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے بہ یک وقت خیالات کو اس انداز سے پیش کیا کہ یہ سب ہمارے کچھ ذہن میں زینہ آترنے لگا۔ خاموش فلموں سے بولی فلمیں، کالی اور سفید فلموں سے رنگین فلمیں، سہ جہتی فلمیں بھی بن گئیں اور آجکل زندگی کے دیگر شعبوں کی طرح فلموں میں کمپیوٹر بھی استعمال کیا جاسکتا ہے۔ مگر جوں جوں فلمیں خوب سے خوب تر ہوتی گئیں ان کا راستہ جدا ہوتا گیا اور یہ فیصلہ آسانی سے ہو گیا کہ فلمیں تفریح کا ایک اہم ذریعہ ضرور ہیں لیکن تھیٹر کا نم بدل نہیں ہے۔ فلم کے ساتھ ساتھ ریڈیو کا ارتقاء اور بعد میں ٹیلی ویژن یہ دو اور چیلنج تھے جو وقتی طور پر تھیٹر پر اثر انداز ہوئے، مگر انجام کار ذرائع ابلاغ کے ہر ذریعے نے بہتے ہوئے پانی کی طرح اپنی اپنی راہ بنالی۔ ایٹانک کہ اسٹیج ریڈیو اور ٹی وی کا تعلق ہے، تینوں میڈیموں کے لئے اپنے اپنے ٹکٹیک کے مطابق ڈرامے لکھے گئے، لکھے جا رہے ہیں اور لکھے جاتے رہیں گے۔ اور اب یہ کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ یہ تینوں ذرائع ابلاغ ایک دوسرے سے قطعی مختلف ہیں اور ان کے لوازمات محرکات اور تقاضے بھی مختلف ہیں۔ ان میں سے کسی ایک کے فروغ سے دوسرے ذرائع ابلاغ کی پوری نہیں ہو سکتی۔ ہندوستان میں آل انڈیا ریڈیو کے قیام کے ساتھ ہی ریڈیو ڈرامے کا آغاز ہوا اور اسکی ابتدا ہوئی حکومت کی نگرانی میں۔ دوسری طرف نیک فعال یہ ہے کہ احمد شاہ پطرس بخاری جیسے صاحب طرز ادیب اس ادارے کے ناظم مقرر ہوئے۔ جنہوں نے دیگر پروگراموں کے ساتھ ساتھ ڈرامے کی طرف بھی خاص توجہ دے دی۔ انہوں نے اردو ڈراما لکھنے والوں کی ایک اچھی کھپ تیار کر دی۔ منٹو، کرشن چندر، بیدی، امتیاز علی تاج، رفیع پیرزادہ وغیرہ چند نام ان ہی کی بدولت ابھرے۔ ریڈیو کے بعد ۱۵ ستمبر ۱۹۵۹ء کو جب پہلی بار لوگوں نے دور درشن کا پہلا ٹرانسمیشن دیکھا، تو اس وقت کسی کو ذرا بھی اندازہ نہیں تھا کہ آنے والے دنوں میں یہ میڈیم ہندوستانی عوام کی زندگی میں کیا کچھ اہل چل چلائے گا، پھر دودھائی بعد دور درشن کا رنگین دور آیا۔ To Inform, to Educate, to Entertain اس کا مقصد رہا۔

پہلا اوپیرا ”ہم لوگ“ جب شروع ہوا تو چاروں طرف کھلبلی سی مچ گئی۔ اسکے مصنف شیام منو ہر جوشی اور ہدایت کار پی کمار واسودیو کے وہم گمان میں بھی نہیں تھا کہ ”ہم لوگ“ اوپیرا اتنا مقبول ہوگا۔ اسکے بعد ”یہ جو زندگی“ جیسا کامیڈی سیریل ٹیلی کاسٹ ہوا تو دیکھنے والوں کے حصے میں شفیق انعامدار، سر وپ سمیت، راکیش بیدی، اور

تیش شاہ جیسے فنکار آئے۔ ”رجنی“ نے ہندوستانی عورتوں سے نورانی گہری دوستی کر لی اور ”پر یہ تیندو مکڑ“ کا نام اور کام کا چرچا ہر گھر میں ہونے لگا۔ جاسوسی سیریل کرم چند نے چنگ پکورا اور شمیلا کرجی کو مقبولیت کی ایک ایسی بلندی پر پہنچا دیا کہ وہ پھر دوسرے کردار میں وہی شہرت نہ پاسکے۔ (۲۷)

سیریلز کی ایک باڈھی آگئی اور ساتھ ہی اداکاروں کی بھیڑ بھی اُمڈ پڑی۔ اسٹیج اداکار بھی ٹی وی کی طرف دوڑ پڑے کہ تھیٹر میں عزت تو تھی، مگر پیسہ نہیں تھا۔ ادھر کچھ فلم کے وہ اداکار بھی چھوٹے اسکرین کی طرف چلے آئے، جنہیں ہندوستانی سینما اپنے پورے قدم ہمانے کا موقعہ نہیں دے رہا تھا۔ اس سے پہلے دُور درشن میں اداکاری ڈراموں تک محدود تھی اور لوگ اسے پاٹ ٹائم کرتے تھے، مگر اب ٹی وی نے ایک اداکار کو پورے وقت مصروف رہنے کا موقع بھی فراہم کر دیا تھا اور روزی روٹی کی ضمانت بھی۔

اس حقیقت سے بھی انکار ناممکن ہے کہ یہ تھیٹر اور ریڈیو ہی ہے کہ جنہوں نے ملک کی بیشتر علاقائی زبانوں میں ڈراما کو زندہ رکھا اور اسکی روایت کو آگے بڑھایا۔ ریڈیو کے مقابلے میں تھیٹر بہت بڑی حد تک آزاد ہے۔ ریڈیو ایک سرکاری ادارہ ہے اور اسلئے اس میں لکھنے والے پر بہت سی پابندیاں ہوتی ہیں۔ اسکے لئے لکھے گئے ڈراموں میں طے شدہ پالیسی کی چہار دیواری سے باہر قدم نکالنا ممکن نہیں ہوتا ہے۔ اسلئے اوسط معیار کے ریڈیو ڈرامے لکھے گئے اور لکھے جارہے ہیں، مگر انہیں پابندیوں کے باعث ایک خاص سطح سے اونچا اٹھانا ممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ کیونکہ سیاسی مصلحتوں کا حصار اتنا تنگ ہوتا ہے، جس میں اچھے ادب کو جنم دینا جوئے شیر لانے کے مترادف ہے۔ دوسری مجبوری جو ریڈیو سے وابستہ ہے وہ Close booking نئے فنکار ڈھونڈنے، اقربا پروری اور دوست نوازی سے بچانے کے لئے یہ پابندی بنیادی طور پر ٹوٹھیک ہے، مگر اسکے نام پر بیچارہ پروڈیوسر اچھے لکھنے والوں کی کمی کے باعث بہت سی غیر معیاری یا انتہائی معمولی چیزیں نشر کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ ریڈیو ڈراما بھی اس عیب سے سہرا نہیں۔ کوئی بھی ریڈیو ڈراما پڑھنے میں اتنا دلچسپ نہیں ہوتا ہے، جتنا کہ کتابی ڈراما یا پھر اسٹیج ڈراما۔ ریڈیو ڈرامے میں کسی بھی طرح کی منظر نگاری نہیں ہوتی۔ جو کچھ بھی پیش کرنا ہوتا ہے وہ الفاظ کا مرہون منت ہوتا ہے۔ ایسے الفاظ جو ہر کردار کو زندگی دے سکیں۔ ہر واقعے کو اس انداز سے پیش کریں کہ اس کے لئے ہمارے ذہن کے دروازے کھل سکیں۔ وہ ایسی طلسمی فضا پیدا کریں کہ سننے والے کی آنکھوں کے سامنے وہ تمام مناظر آجائیں، جو دیکھنے والے کے ذہن میں ہیں۔ سننے والا خود اس کہانی کا حصہ بن جائے۔ اگر ڈراما نگار کسی ایسے قیدی کی کہانی پیش کر رہا ہے جو کسی کال کوٹھری میں ہے تو ہم

الفاظ کے آئینے میں اس آدمی کی ذات کا سونا سونا پن محسوس کر سکیں۔ مگر یہ ایک ایسی کڑی کسوٹی ہے، جس پر بہت کم ریڈیو ڈرامے پورے اتر سکتے ہیں۔

بیسویں صدی کے ساتھ ہی فلموں کا دور آیا اور فلموں نے ڈراما کی ترقی پر بہت بُرا اثر ڈالا۔ لوگوں نے ڈرامے کے بجائے فلم میں دلچسپی لینی شروع کر دی ہے۔ معاشی نقطہ نظر سے بھی فلم کو زیادہ مقبولیت حاصل ہے۔ دوسری طرف سائنس کی ترقی نے ڈرامے کو ایک اور نیا موڈ دے دیا۔ تھیٹر میں جدید طرز کا سیٹ، سامان، روشنی رنگ اور سینری وغیرہ ہمیں فراہم ہو سکا۔ زندگی کی سرعت اور تیز گامی نے ادب کو جن مختلف طریقوں سے متاثر کیا ہے۔ ان میں ڈراما بھی ایک چیز ہے۔ یعنی کئی ایکٹ کے ڈراموں کی جگہ اب ”ایک ایکٹ“ کے ڈرامے مقبول ہو رہے ہیں، کیونکہ یکبابی ڈراموں کا مقصد ہی زندگی کی تصویر کشی کے بجائے ہمارے مسائل کی طرف صرف اشارہ کرنا ہے۔ سائنس اور صنعتی ترقیوں کی وجہ سے انسان کی مصروفیات بڑھیں، فرصت اور فراغت کے اوقات کم ہوئے۔ یکبابی ڈراما انسان کی روزانہ زندگی سے قریب تر ہوتا ہے اور اسکو آسانی سے اسٹیج کیا جاسکتا ہے۔ یہ ڈرامے عموماً کلبوں اور کالجوں میں کھیلے جارہے ہیں۔ یکبابی ڈراموں کے پہلو بہ پہلو نشریاتی یا ریڈیائی ڈراموں کی طرف بھی لوگوں کا رجحان بڑھ رہا ہے اور ان کو مقبولیت حاصل ہو رہی ہے، اس طرح اردو ڈراما ایک بار پھر مقبول ہو رہا ہے۔ نشری ڈراما تکنیک کے لحاظ سے دوسرے ڈراموں سے مختلف ہوتا ہے۔ اس لئے کہ عام ڈرامے اسٹیج کرنے کی غرض سے لکھے جاتے ہیں لیکن نشری ڈرامے عام طور پر اسٹیج نہیں کیا جاسکتا ہے، یہ سنوایا جاتا ہے۔ اس میں اجسام پیش نہیں کئے جاتے ہیں۔ صرف ان کی آوازوں سے لطف لیا جاتا ہے۔ ان ڈراموں میں مکالموں کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ صرف آواز سے سننے والا اپنے ذہن میں ان کی تصویر اُتارتا ہے اور تخیل کی مدد سے واقعات کو دیکھتا ہے، اس کے علاوہ عام ڈرامے کی طرح ریڈیو ڈراما زمان و مکاں کے پابند بھی نہیں ہوتے ہیں۔ ریڈیائی ڈراما نگار اپنے ڈرامے کے واقعات کو دنیا کے مختلف گوشوں میں پھیلا سکتا ہے اور ان کو ایسے مناظر دکھا سکتا ہے جو دوسرے ڈراموں میں ممکن نہیں ہے۔

آزادی کے ساتھ ہی ملک کے پیشتر حصوں میں ریڈیائی ادارے قائم ہوئے اور ان کے لئے چھوٹے چھوٹے ڈرامے لکھنے کی ضرورت محسوس ہونے لگی۔ جس نے بہت سے ادیبوں، شاعروں کو کچھ بطور شوق و ذوق، کچھ کو نئے تجربات میں اپنی فنی صلاحیت آزمانے کی غرض سے تو کچھ کو روزی روٹی کے لئے یکبابی ڈرامے لکھنے کی تحریک ملی، جسکے نتیجے میں یہ یکبابی ڈرامے ریڈیو اور اسٹیج کے جوہر بننے کے ساتھ ساتھ دیگر اصنافِ ادب و سخن سے زیادہ جڑ پکڑنے لگے۔

چلے گئے۔ اسی دوران رنگ منچ اور تھیٹر کی تخلیقات کے درمیان مضبوط اور پائدار رشتے کے نتیجے کے طور پر بڑے اور چھوٹے یکسانی ناول کی درمیانی دیوار ایک حد تک مسمار ہو گئی ہے۔ اب ایسے ناول لکھے جا رہے ہیں، جن کی نمائش کا وقت ڈیڑھ دو یا ڈھائی گھنٹے تک ہونے کے باوجود ان میں مناظر کی تقسیم نہیں ہوتی اور ناول شروع سے آخر تک بنا کسی روک ٹوک کے چلتا ہے۔ ان کے علاوہ کئی کم تر وقفوں کے ایسے ناول بھی ہوتے ہیں، جن میں کئی کئی باب اور مناظر بھی ہوتے ہیں اور جن میں لوگوں کی کہانی ایک سے زیادہ سطحوں پر بھی چلتی ہے۔ اس دوران ایسے بھی کئی چھوٹے چھوٹے ناول لکھے گئے ہیں، جن کی نمائش تو ایک سے ڈیڑھ گھنٹے تک ہی رہتی ہے مگر جو اپنی تہہ داری، گہرائی، شان و شوکت اور آب و تاب کی وجہ سے ایک روایتی ناول کی مکمل تصویر پیش کرتے ہیں۔ (ملاحظہ ہو اس ضمن میں کرشن چندر کا ڈراما دروازے کھول دو)۔

آزادی کے بعد اردو میں تنقیدی و تحقیقی کام کے ساتھ ساتھ تخلیقی عمل میں بھی بہت ترقی ہوئی ہے۔ ہر قسم کے تخلیقی و تعمیری ویلے میں شعور اور اظہار کے ایسے ذرائع واضح ہوئے ہیں، جو پہلے کم سے کم روپ میں نمایاں نہیں ہو سکتے تھے۔ ڈراما اور اسٹیج میں بھی اس کی استثناء نہیں، بلکہ جہاں تک اردو ڈراما کا سوال ہے آزادی کے بعد ہی اس نے پہلی بار ادب کو اپنی طرف مائل کیا۔ کچھ ڈراما نگاروں کا اسٹیج سے کوئی لگاؤ نہیں ہوتا تھا، کیونکہ ہندوستان میں اردو کا اپنا کوئی خاص اسٹیج ہی نہیں ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جو ڈرامے لکھے گئے۔ ان میں اس ذریعے کی ضروریات اور امکانات کی جستجو ہی ٹھیک طرح سے نہیں ہوئی۔ یہاں ڈراما نگاروں نے اکثر مکالموں میں لکھی ہوئی 'حکایت' کو ہی ڈراما تصور کر لیا اور اسٹیج کی غیر موجودگی میں اپنے احساسات کو تمثیلی عمل کے روپ میں دیکھ سکے اور لوگ اس کو تھیٹر ڈراما سمجھنے لگے۔ زندہ اسٹیج کے بغیر نہ تو زندگی کا صحیح ڈرامائی رنگ دیکھا جاسکتا ہے اور نہ ہی احساسات کو اسٹیج کے دستور اور قاعدوں کی پوری گرفت میں لیا جاسکتا ہے، لیکن آہستہ آہستہ اسٹیج اور اس پر کام کرنے والوں کی اہلیت کے اثر نے کئی بے حد ذہین ادبا کو ڈراما کی طرف راغب کر لیا اور اردو ڈراما عصری سچائی کو پوری طاقت اور آفرینی کے ساتھ پیش کرنے کے لئے موزوں تمثیلی زبان کی تلاش کرنے لگا۔ اس سے اسٹیج کی توانائی بھی بڑھی اور ڈراما کو بھی کافی فروغ مل سکا۔ اس پوری کوشش کے ساتھ ان برسوں میں ایک عنصر اور بھی منسلک ہوا، جو کبھی بھی تخلیقی کاوش کے لئے بنیادی اہمیت کا حامل ہے اور وہ ہے "روایت کی تلاش"۔ اسٹیج کے میدان میں یہ تلاش بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ کیونکہ اظہار کے لئے کئی کرداروں کے توسط سے اسٹیج کے سامنے موجود تماشا نیوں سے سیدھا رابطہ ہوتا ہے اور اس طرح سے

تماشائی مختلف ذاتی اور انفرادی روپ میں بالواسطہ طور سے تخلیق کی تدوین کا ضروری جز بن جاتا ہے۔ اس لئے جب تک کہ کسی مقام پر ڈراما نگار اور اداکار اپنے ناظرین اور روایتی تخیلی دنیا کے ساتھ کوئی گہرا لگاؤ یا وابستگی محسوس نہیں کرتے، تب تک ان کا تخلیقی عمل کسی گہری اصلیت تک نہیں پہنچ سکتا۔

اُردو ڈرامے کا سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ ایک لمبے عرصے سے اُردو کے پاس اپنا کوئی باقاعدہ اور ترقی پذیر اسٹیج نہیں رہا۔ اب اگر ایسا کچھ ہمارے پاس ہوتا تو اس سے اُردو ڈراما نگار کو بھی آسانی ہو جاتی، کیونکہ اُسے کسی وقتی حاجت کے دباؤ سے اپنی تخلیق کو توڑنا، موڑنا یا لگاڑنا نہیں پڑتا، جیسا کہ بنگالی، مراٹھی، گجراتی یا دیگر ڈراما نگاروں کو اکثر کرنا پڑتا ہے۔ دوسری طرف اُسے وہ بااثر آوازیں بھی نہیں ملیں (حشر کے بعد) جن کے بھروسے ڈراما شروع کرنے کا کام کوئی نیا ادیب آسانی سے ہاتھ میں لے سکے۔ اُردو کا موجودہ ڈراما نگار ایک طرف تو المیہ ڈراما کی طرح انسانی، کریکٹر کومدیاں کرنے والے اندرونی اور باہری اثرات کو اپنی تخلیق میں مجتمع کرنا چاہتا ہے۔ یعنی اپنے ڈرامے کو وہ ایک انسانی دستاویز کے روپ میں مشہور اور آفاقی بنانا چاہتا ہے۔ دوسری جانب وہ ایسے روپ کی تلاش کے لئے بے چین ہے، جو مغربی ڈراموں کی نقل و غیرہ نہ ہو اور کئی اونچے درجے پر اُسے برصغیر کے روایتی جمال اور ڈرامے کی عظیم روایت سے جوڑا جاسکے۔ یہ ایک طرح سے تماشائی ساج سے جڑنے اور اپنی ذات کو اُس تک پہنچا سکنے کی مانگ بھی ہے اور پوری دنیا میں ڈرامے کے بدلتے ہوئے روپ اور فلم اور ٹی وی جیسے دل چسپ ذرائع کے ساتھ اپنی انفرادیت قائم رکھنے کی ضرورت کے لئے موزوں بھی ہے۔ اب اگر ہم اُردو تھیٹر کے مستقبل کے بارے میں بات کریں گے، تو یہاں پہلے اردو زبان کے متعلق Frances-w.pritchett کا یہ بیان دیکھئے:

"Although only two of the World's languages Chinise and English can claim to have more speakers than Hindi/Urdu"(28)

یہ تو ہے اردو زبان کا حال بین الاقوامی سطح پر۔ اب اگر ہمیں "اُردو زبان" کی مایوسی نہیں ہے تو اس کے ایک صعب ادب کا ہم کیوں غم کر لیتے ہیں۔ Indian National Bibliography ہندوستانی قومی کتابیات کا ایک Data دیکھئے: (۲۹)

اصناف شعر و ۱۹۵۸ ۱۹۵۹ ۱۹۶۰ ۱۹۶۳ ۱۹۶۴ ۱۹۶۵ ۱۹۷۱

نثر

۴۸	۴۱	۳۹	۵۷	۵۱	۷۸	۴۴	شاعری
۵	۲	۲	۴	۸	۱۰	ڈراما
۶۳	۶۰	۶۰	۳۸	۷۳	۵۱	۱۱۴	فکشن
۴	۵	۸	۳	۱	۵	۱	انشائیہ/مضمون

چونکہ یہ برسوں سے دیکھنے میں آیا ہے کہ ہمارے یہاں شاعری کا پلڑا نثر سے بھاری ہوتا ہے۔ اور اسکی تاریخ بھی نثر سے قدیم ہے۔ اس پر تحقیقی و تنقیدی کام بھی نثر سے زیادہ ہوا ہے۔ نثر میں پہلے نام آتا ہے، فکشن کا، جس میں ناول اور افسانہ دونوں اکٹھے شامل کئے جاتے ہیں۔ اسکے بعد تحقیق و تنقید کا ہاتھ ہی نثر کے دیگر شعبے بھی جیسے داستان انشائیہ۔ خطوط نگاری، سوانح نگاری وغیرہ وغیرہ۔ نثر میں ڈرامے کی تاریخ اگرچہ بہت ہی قدیم (عالمی سطح پر اُردو میں نہیں) ہے پھر بھی اسکے ساتھ جو تھیں کارشتہ ہے وہ اسکو کبھی دو کشتیوں میں سوار کرتا ہے۔

جیسا کہ اس سے پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے کہ یہاں ہمارے پاس اُردو میں اس صنف کے لئے کوئی مکمل اور علاحدہ تھیں نہیں ہے۔ اسکے باوجود بھی جو ڈرامے باقی اصنافِ شعر و نثر کے ساتھ ساتھ چھپتے ہیں، ان کی رفتار کے مطابق اُردو ڈراما کی Frequency بہت اونچی ہے۔ ناول اور افسانہ کے ساتھ ساتھ ڈرامے کا نام برابر آ سکتا ہے۔ اسکے علاوہ جو ڈرامے اسٹیج پر کھیلے جاتے ہیں۔ ریڈیو سے نشر کئے جاتے ہیں یا پھر ٹی وی سے ٹیلی کاسٹ ہوتے ہیں۔ پھر شائع نہیں ہوتے ہیں۔ ان کی ایک الگ لمبی فہرست بن سکتی ہے۔ یہ خوش نصیبی باقی اصنافِ شعر و ادب کے تخلیق کاروں کو نہیں حاصل ہوتی ہے کہ وہ اپنے خیالات کو عام لوگوں تک پہنچا سکیں گے۔ جس طرح کہ ایک ڈراما رائٹر اپنے ڈرامے کے ذریعے اپنے خیالات کو ہر خاص و عام تک پہنچا سکتا ہے۔ مستقبل کسی بھی چیز کا ہو ہمیشہ پر اسرار رہتا ہے۔ یہ ہم نہیں کہہ سکتے ہیں کہ کل کیا ہوگا۔ اُردو ڈرامے کے مستقبل کے بارے میں بھی کوئی یقینی پیش گوئی نہیں کی جاسکتی ہے۔ اسکے مستقبل کے بارے میں قیاس آرائیاں اسلئے بھی ناممکن ہے، کیونکہ ڈرامے کا رشتہ زندگی کے نامعلوم راستوں سے منسلک ہوتا ہے۔ اسکی آئندہ گزرگا ہوں کا یقین بہت ہی مشکل ہوتا ہے۔ لیکن مستقبل کے خدشات حال کے واقعات پر اپنی پر چھائیاں ضرور ڈالتے ہیں اور ہم ان پر چھائیوں کی بنا پر کہہ سکتے ہیں کہ اب تک جو ترقی اُردو ڈرامے نے کی ہے وہ اُمید افزا ہے، لیکن اس پر قناعت نہیں کی جاسکتی۔ ابھی اسکو ترقی کے اور بھی کئی زینے طے کرنے باقی ہیں۔

ہمارے ڈراموں میں رنگ اور بھی گہرا ہوتا جاتا ہے۔ حیدرآباد سے نکلنے والے ایک مجلے ”شعر و حکمت“ میں شامل

زہیر رضوی کا ڈراما ”ناچ راجا ناچ“ دیکھئے یا پھر اٹل ٹھکر، زاہدہ زیدی، رشید انجم، قدیر زماں وغیرہ جیسے ہم عصر ڈراما نگاروں کا مطالعہ کیجئے۔ موضوع کے ساتھ ساتھ یہاں جدید تکنیک میں بھی بہت نکھار لایا گیا ہے۔

اُردو ڈرامے کا مستقبل اسکے ماضی کے مقابلہ میں (ماسوائے حشر کے دور) یقیناً درخشاں ہے۔ اب ضرورت اس بات کی ہے کہ ڈراما کی تکنیک کو کلوظِ نظر رکھتے ہوئے ڈراما نگاری کی حقیقتوں کو اپنے ڈراموں کا موضوع بنالیا جائے، کیونکہ اس میں موادِ تکنیک اور ہیئت کے اعتبار سے نئے اندازِ فکر اور تجربوں کی سخت ضرورت ہے۔ ہمارے ڈراما نگار ابھی بھی زیادہ تر ان ہی فرسودہ مسائل کو موضوع بناتے ہیں۔ جن پر لوگ برسوں سے خامہ فرسائی کرتے آئے ہیں۔ ان موضوعات کو پڑھ کر ایسا لگتا ہے کہ یہ کیسٹ گھسا ہوا ہے۔ یہاں ہمیں زیادہ تر شاعروں کے بارے میں ڈرامے ملتے ہیں۔ نئی تہذیب اور پرانی تہذیب میں فکر، ازدواجی زندگی کے مسائل، فسادات، گاؤں چھوڑ کر شہر میں آباد ہونا اور اس زندگی کے دیگر مسائل، بے روزگاری اور قومی یکجہتی وغیرہ وغیرہ۔ مگر ڈرامے کی وسعت اس سے بڑھ کر بھی ہے۔ اسکے ذریعے ہم بڑے سے بڑا مسئلہ اٹھا سکتے ہیں۔ وہ مسئلہ ملکی ہو سکتا ہے یا پھر بین الاقوامی بھی ہو سکتا۔ ایسے کتنے مسائل ہیں، جنکی طرف ہمارے ڈراما نگاروں کی توجہ ابھی تک نہیں گئی ہے۔ جیسے کولونیل لٹریچر، پوسٹ کولونیل لٹریچر کے مسائل، ہندوپاک سے باہر رہ رہے ہندوستانیوں اور پاکستانیوں کے مسائل، عالمی دہشت گردی سے پیدا شدہ مسائل، پوسٹ 9/11، ہندوپاک تعلقات، فرقہ وارانہ فسادات، مذہبی گروہ بندی، مذہب کی غلط تفسیر، مسلم بستیوں کے مسائل اور ہائی مائرن سوسائٹی کے مسائل۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ڈراما نگار کے پاس غیب سے موضوع یا مواد نہیں آتا ہے، بلکہ وہ اسے اپنے آس پاس کی زندگی سے ہی حاصل کر لیتا ہے اسلئے ضروری ہے کہ ہمارے ڈراما نگار کا مشاہدہ اور مطالعہ وسیع ہو۔ اسکو پوری طرح عصری آگہی ہو۔ ریڈیو، ٹی وی، انٹرنیٹ، اخبارات غرضیکہ ماس میڈیا کا سب سامان اسکے پاس موجود ہو، ساتھ ہی زبان و بیان اور اس فن کی (روایتی و جدید مغربی) پوری طرح سے واقفیت وہ رکھتا ہو۔ ان باتوں کے پیشِ نظر ہمارے ڈرامے کا مستقبل ہماری موجودہ توقعات سے بھی زیادہ شاندار اور درخشندہ ہو سکتا ہے؟

مجموعی طور پر ہمارا ڈراما ترقی کی راہ پر اس وقت گامزن ہے، جس نے بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ اپنا رخ بھی بدلنا شروع کیا ہے، جو بہت ہی ہمت افزا ہے اور جس سے آگے بھی ہمارے اچھے امکانات اور توقعات وابستہ ہیں۔

ماخذ و حواشی باب ہشتم۔

(اُردو تھیٹر اور اسکی موجودہ صورت حال کا مجموعی جائزہ)

1. Oxford-Encyclopedic Dictionary .pip.Zyon Vol 3 Bay Books
in association with oxford university press. p.1735.

2. The theory of Drama Allardyce, Nicoll. George. G. Harrap &
Company Ltd. London 1937. p-63

(۳) تنقیدی مباحث - پروفیسر شارب ردولوی - تقسیم کار ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی سنہ اشاعت ۱۹۹۵ء

صفحہ ۲۰۳۔

(۴) اُردو زبان ادب کے فروغ میں جامعہ ملیہ اسلامیہ کا حصہ صغرا مہدی کتبہ جامعہ لمٹئیڈ نئی دہلی اکتوبر ۱۹۹۷ء۔
یہاں صادقہ ذکی کے مضمون سے استفادہ کیا گیا۔

(۵) دادا صاحب پھالکے کے وارث - پریم پال اشک - موڈرن پبلشنگ ہاؤس - نئی دہلی ۱۹۹۱ء صفحہ ۳۵۔

(۶) بحوالہ - بیسویں صدی میں اُردو ادب - مرتبہ گوپی چند نارنگ ساہتیہ اکیڈمی ۲۰۰۲ء صفحہ ۱۵-۲۱۰

(۷) بحوالہ - بیسویں صدی میں اُردو ادب - مرتبہ گوپی چند نارنگ ساہتیہ اکیڈمی ۲۰۰۲ء صفحہ ۲۲۳

(۸) بحوالہ - بیسویں صدی میں اُردو ادب - مرتبہ گوپی چند نارنگ ساہتیہ اکیڈمی ۲۰۰۲ء صفحہ ۲۲۵

10. Journal of South Asian literature .1977-78 Vol XIII

1,2,3,4, Asian Studies Centre Michigan State University. 1978. p 35

(۱۰) اپنا اور اردو ڈراما - شاہد رزمی - تخلیق کار پبلشرز دہلی 1995۔ (یہاں زیادہ تر اسی کتاب سے

استفادہ کیا گیا ہے)۔

(۱۱) اُردو میں آغا حشر کے بعد سب سے زیادہ شہرت پانے والے حبیب تنویر (پیدائش: یکم ستمبر ۱۹۲۳ء - وفات

۸ جون ۲۰۰۹ء) کا شمار ملک کے بڑے بڑے ڈراما نگاروں میں ہوتا ہے۔ انہوں نے ۷۲ ڈرامے اسٹیج کئے، جن میں ۲۵

انکے اپنے طبع زاد ہیں..... انہیں گراں قدر اعزازات سے بھی نوازا گیا۔

(۱۲) تھیٹر کی کہانی۔ اوما آمنڈ۔ نیشنل کونسل آف ایجوکیشنل ریسرچ اینڈ ٹریننگ ۱۹۸۳ء صفحہ ۱۵۰

(۱۳) ڈراما فن اور تکنیک۔ ظہیر انور شرجیل آرٹس پیلی کیٹر، کلکتہ ۱۹۹۴ء صفحہ ۱۵۷

(10) Journal of South Asian Literature Vol.X 1975 No.2,3,4

Theatre in India) Chief Editor Farley Richmond.

سے استفادہ کیا گیا۔

(۱۵) سرسیدین پاکستانی ادب۔ ترتیب و انتخاب رشید امجد فاروق علی۔ میڈول گورنمنٹ سرسید کالج راولپنڈی۔

پہلی جلد مئی ۱۹۸۱ء۔ صفحہ ۶۴۰

(۱۶) ادب لطیف۔ گولڈن جوبلی نمبر ۱۹۸۲ء۔ جلد ۵۲ شمارہ ۱۲، ۱۱ صفحہ ۴۳۶

(۱۷) قومی زبان کی ترقی میں صوبوں کا حصہ۔ مرتبہ اعجاز راہی۔ مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد۔ ۱۹۸۵ء (ڈاکٹر

انعام الحق کے مضمون سے استفادہ کیا گیا۔

(۱۸) ایضاً..... رضا ہمدانی کے مضمون سے استفادہ کیا گیا۔

(۱۹) افکار جوبلی نمبر۔ جولائی ۱۹۷۰ء شمارہ ۴۳ مدیر و ناشر صبا لکھنؤی۔ سید بادشاہ حسین کے مضمون ”اُردو تھیر اور

ڈرامے کے ۲۵ سال“ سے استفادہ کیا گیا۔

(۲۰) بحوالہ۔ اسلوب۔ تخلیقی ادب کراچی۔ جلد ۸ شمارہ جولائی ۱۹۸۵ء۔ صفحہ ۶۵۔

(۲۱) اُردو کے مختلف اصناف شعر و ادب میں بھی ہمیں اس قسم کے تخلیق کار ملیں گے۔ مزید آپ ۱۹۹۰ء امریکہ

عراق جنگ کے موضوع پر ڈراما ”صحرائے اعظم“ مصنفہ زہدہ زیدی کا بھی مطالعہ کر سکتے ہیں۔

(۲۲) معنی اور تناظر۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔ انٹرنیشنل اُردو پبلیکیشنز دہلی۔ ۲۰۰۰ء صفحہ ۲۲، ۲۳

(۲۳) ایلٹ کے مضامین۔ مترجم جمیل جالبی۔ ایجوکیشنل ہاؤس دہلی چوتھا ایڈیشن ۱۹۷۸ء صفحہ ۱۵۲۔

(۲۴) جب یہاں ڈرامے اور مذہب کا مسئلہ آیا تو اس پر ہم زیادہ کچھ نہیں لکھ سکتے ہیں، کیونکہ تب یہ ایک الگ

موضوع بنے گا۔ اسلئے اس مختصر سے بیان پر ہی اکتفا کیجئے۔

(۲۵) آزادی کے بعد اُردو زبان و ادب۔ مرتبہ سید عبدالباری۔ انسٹی ٹیوٹ آف انٹیکلیو اسٹڈیز نئی دہلی۔

۱۹۹۸ء صفحہ ۱۸۵۔

(۲۶) بحوالہ۔ آغازِ شکر کا شمیری حیات اور کارنامے (تحقیقی و تنقیدی جائزہ) ڈاکٹر مسز شمیم ملک۔ مجلس ترقی ادب
کلب روڈ لاہور۔ مارچ ۱۹۸۶ء صفحہ ۲۴۵۔

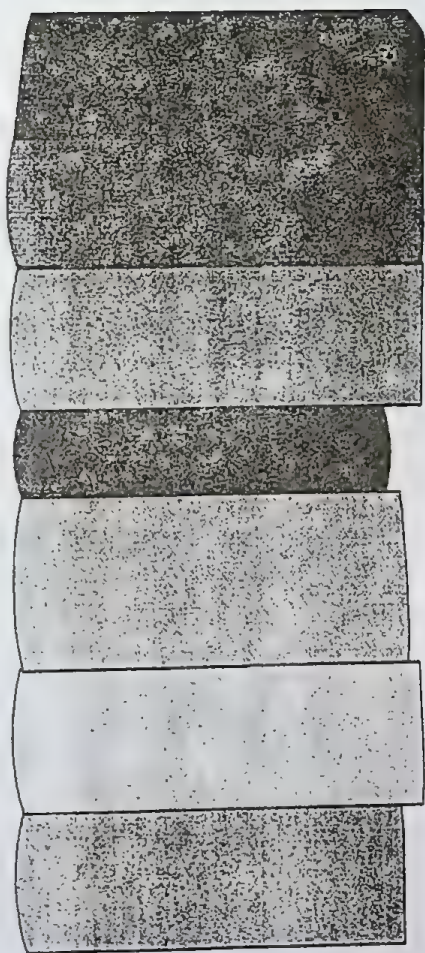
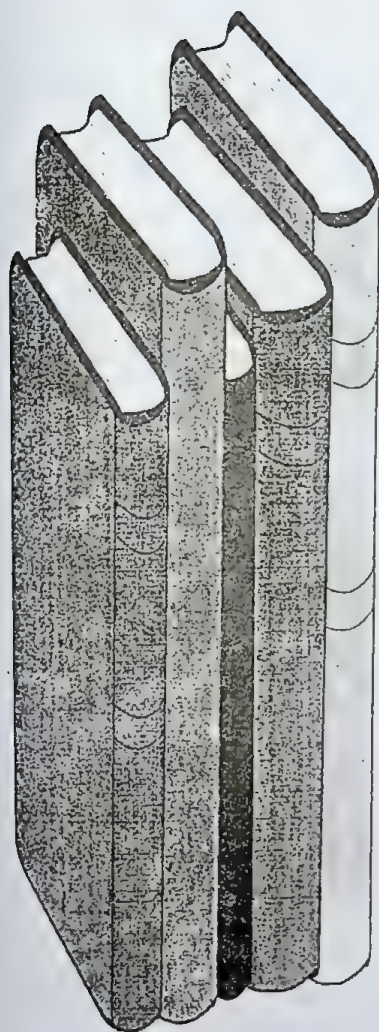
(۲۷) جدید ذہن۔ مدیر زیرِ رضوی کے مضمون سے استفادہ کیا گیا۔

28. Urdu literature. A Bibliography of English language Source
By-Frances.W.Pritchett Manohar Publication New Delhi
1979-page. flap.

(29) Teaching and Development of urdu editor
S.R.Sharma.Anmol Publications Pvt. Ltd. New Delhi 1993 p.157.

.....☆☆☆.....

کتابیات



- ۱۔ آندرلہر۔ تہوی کون۔ ادارہ۔ فکر جدید۔ دریائے گنج نئی دہلی ۱۹۹۴ء
- ۲۔ آفاق احمد۔ تین ڈرامے۔ خرم پبلی کیشنز میٹرو۔ ۱۹۷۰ء
- ۳۔ ایضاً۔۔۔۔۔ تاریخی ڈرامے ناشر مصنف سر ینگ کشمیر۔ ۱۹۸۴ء
- ۴۔ ایضاً۔۔۔۔۔ اسٹیج ڈرامے۔ سر ینگ کشمیر ۱۹۸۵ء
- ۵۔ ایضاً۔۔۔۔۔ ٹی وی ڈرامے۔ ایضاً۔ ۱۹۸۵ء
- ۶۔ ایضاً۔۔۔۔۔ کڑی دھوپ گھنی چھاؤں۔ ایضاً۔ ۱۹۸۶ء
- ۷۔ ایضاً۔۔۔۔۔ آسمانی گیدڑ۔ ایضاً۔ ۱۹۸۷ء
- ۸۔ ایضاً۔۔۔۔۔ وہ آدمی۔ ایضاً۔ ۱۹۸۹ء
- ۹۔ ایضاً۔۔۔۔۔ قصہ پانچ درویشوں کا۔ ایضاً۔ ۱۹۸۹ء
- ۱۰۔ ایضاً۔۔۔۔۔ ڈرامے بچوں کیلئے۔ ایضاً۔ ۱۹۹۱ء
- ۱۱۔ اشتیاق حسین قریشی (ڈاکٹر) ہمارے مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی۔ ۱۹۳۱ء
- ۱۲۔ ایضاً۔۔۔۔۔ بند لاف۔ ۱۹۵۸ء
- ۱۳۔ ایضاً۔۔۔۔۔ گناہ کی دیوار۔۔۔۔۔
- ۱۵۔ انور سدید (ڈاکٹر)۔ اُردو کی مختصر تاریخ۔ اے ایچ پبلشرز لاہور۔ ۱۹۹۶ء
- ۱۶۔ احتشام حسین (پروفیسر)۔ عکس اور آئینے۔
- ۱۷۔ ابن۔ معمار اعظم (مترجم عزیز احمد) انجمن ترقی اُردو ہند۔ ۱۹۴۰ء
- ۱۸۔ ایضاً۔ سمندری لیرے (مترجم فضل الرحمن) سہ ماہی اکادمی نئی دہلی نومبر ۱۹۵۹ء
- ۱۹۔ ابراہیم یوسف۔ سوکھے درخت۔ مکتبہ افکا بھوپال۔ ۱۹۵۲ء
- ۲۰۔ ایضاً۔۔۔۔۔ پانچ چھ ڈرامے۔ نئی آواز جامعہ نگر نئی دہلی ۱۹۷۸ء
- ۲۱۔ ایضاً۔۔۔۔۔ دھوئیں کے آنچل۔۔۔۔۔
- ۲۲۔ ابراہیم جلیس۔ اُجالے سے پہلے۔ مکتبہ جدید اُردو بازار دہلی۔
- ۲۳۔ اشرف اے بی (ڈاکٹر)۔ اُردو اسٹیج ڈراما۔ مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد۔

- ۲۴۔ ارتضیٰ کریم۔ آٹھویں دہائی میں بہار کا اردو ادب۔ ڈالالہ پبلی کیشنز دہلی۔
- ۲۵۔ اخلاق اثر (ڈاکٹر)۔ ریڈیو ڈراما کی اضاف۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی۔ ۱۹۸۰ء
- ۲۶۔ ایضاً۔۔۔۔۔ اردو ڈرامے کا مطالعہ۔ ریجنل کالج آف ایجوکیشن بھوپال ۱۹۷۷ء
- ۲۷۔ اے ایم قریشی (لفٹنٹ کرنل) گڑیا۔ ناشر مصنف ۱۹۳۱ء
- ۲۸۔ اوپندر ناتھ اشک۔ جنت کی جھلک۔ نیا ادارہ الہ آباد ۱۹۸۴ء
- ۲۹۔ ایضاً۔۔۔۔۔ پڑوسن کا کوٹ۔ نیا ادارہ الہ آباد۔ ۱۹۸۵ء
- ۳۰۔ اٹل ٹھکر۔ خالی خانے۔ موڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۸۲ء
- ۳۱۔ ایضاً۔۔۔۔۔ اندھے رشتے۔ موڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۸۶ء
- ۳۲۔ انوار رضوی۔ بچے خوف کی دنیا (مترجم) پاکٹ ۱۱ کالکاجی ایکشن نئی دہلی۔
- ۳۳۔ انیس اعظمی محمود سعیدی (مرتین) اردو تھیٹر کل اور آج۔ اردو اکادمی دہلی۔ ۱۹۹۵ء
- ۳۴۔ انیس اعظمی۔ پانچ اسٹیج ڈرامے۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۹۶ء
- ۳۵۔ اعجاز راہی۔ (مرتب) قومی زبان کی ترقی میں صوبوں کا حصہ۔ مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد ۱۹۸۵ء
- ۳۶۔ امتیاز علی تاج (سید)۔ چچا چھکن۔ کتاب کار پبلیکیشنز رام پور۔
- ۳۷۔ ایضاً۔۔۔۔۔ انارکلی (مقدمہ ڈاکٹر محمد حسن) ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ۔ ۱۹۹۶ء
- ۳۸۔ اکبر حیدری ڈاکٹر۔ تحقیقات حیدری۔ نصرت پبلشرز لکھنؤ ۱۹۸۴ء
- ۳۹۔ امام مرتقی نقوی۔ اردو ادب میں سکھوں کا حصہ۔ اثر بک امر وہہ یو پی ۱۹۸۳ء
- ۴۰۔ اوما آئند۔ تھیٹر کی کہانی۔ نیشنل کونسل آف ایجوکیشنل ریسرچ اینڈ ٹریک ۱۹۸۳ء
- ۴۱۔ اولیس احمد ادیب۔ عفراء یا ماہ عرب۔ اردو پبلشنگ ہاؤس الہ آباد ۱۹۴۵ء
- ۴۲۔ افتخار عالم خان۔ ڈارون اور اس کا نظریہ ارتقا۔ ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۲۰۰۰ء
- ۴۳۔ باسط سلیم صدیقی۔ اسلامی ڈرامے۔ مکتبہ اردو لکھنؤ۔

- ۴۴۔ بادل سرکار۔ جلوس (مترجم انیس اعظمی)۔ معیار پبلیکیشنز نئی دہلی ۱۹۸۰ء
- ۴۵۔ ایضاً۔۔۔۔۔ اسپارٹاکس۔۔۔۔۔ ۱۹۸۱ء
- ۴۶۔ بجن بھٹا چاریہ۔ نئی فصل (مترجم سیدالابرار)۔ نیشنل بک ٹرسٹ انڈیائی نئی دہلی ۱۹۷۹ء
- ۴۷۔ برناڈشا۔ اسلمہ اور انسان مترجم۔ ابو یوسف۔ اثر پبلی کیشنز کریم گنج گیا۔ ۱۹۸۰ء
- ۴۸۔ بریخت۔ زوال کا عروج۔ مترجم انور عظیم۔ نئی آواز جامعہ نگر نئی دہلی نومبر ۱۹۸۶ء
- ۴۹۔ پریم پال اشک۔ دادا صاحب پھالکے کے وارث۔ موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۹۱ء
- ۵۰۔ توفیق الحکیم۔ شہزادہ۔ (مترجم محمد اسلم اصلاحی)۔ دانش محل بک سیلز لکھنؤ۔ ۱۹۸۸ء
- ۵۱۔ ایضاً۔۔۔۔۔ اہل الکھف۔۔۔۔۔ ۱۹۹۰ء
- ۵۲۔ جیلانی بانو۔ کرشن چندر۔ ساہتہ اکادمی۔ ۱۹۹۲ء
- ۵۳۔ جگدیش چندر ماتھر اور موہن راکیش۔ پہلا راجا اور آدھے ادھورے۔ مترجم قیصر قلندر NBT ۱۹۸۰ء
- ۵۴۔ جگدیش چندر ودھاوون۔ عصمت چغتائی شخصیت اور فن۔ ناشر مصنف دہلی۔ ۱۹۹۶ء
- ۵۵۔ جمیل جالبی۔ ایلٹ کے مضامین۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۷۸ء
- ۵۶۔ چندورون چن لال مہتہ۔ ریل گاڑی۔ مترجم سعید آل رسول۔ NBT۔ ۱۹۷۸ء
- ۵۷۔ حبیب تنویر۔ شطرنج کے مہرے۔ اُردو گھریو نیورسٹی مارکیٹ علی گڑھ۔
- ۵۸۔ ایضاً۔ آگرہ بازار۔ آزاد کتاب گھر دہلی ۱۹۵۸ء
- ۵۹۔ حکیم احمد شجاع۔ باپ کا گناہ: تاج کمپنی لمیٹڈ لاہور بار دوم۔ ۱۹۶۶ء
- ۶۰۔ حسن الدین احمد۔ انگریزی شاعری کے منظوم اُردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ۔ ولا اکیڈمی حیدرآباد ممبئی ۱۹۸۳ء
- ۶۱۔ خالد علوی (ڈاکٹر) مولف۔ انگارے۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۹۵ء
- ۶۲۔ خوشحال زیدی (ڈاکٹر) اُردو میں بچوں کا ادب۔ ناشر مصنف۔

- ۶۳۔ خواجہ احمد فاروقی۔ میڈیا۔ ساہتہ اکادمی ۱۹۷۷ء
 ۶۴۔ خواجہ احمد عباس۔ زبیدہ۔ نیا سنار ممبئی۔
 ۶۵۔ ایضاً۔ یہ امرت ہے۔ اشاعت گھر حیدر آباد دکن ۱۹۴۴ء
 ۶۶۔ خلیل الرحمن اعظمی۔ اُردو میں ترقی پسند ادبی تحریک۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۶ء۔

- ۶۷۔ دانٹے۔ طریقہ خداوندی (مترجم عزیز احمد) انجمن ترقی اُردو ہند ۱۹۴۳ء
 ۶۸۔ دگل کرتار سنگھ۔ اوپر کی منزل۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی۔ ۱۹۶۴ء
 ۶۹۔ دیپ سنگھ۔ تصویر کا دوسرا رخ۔ آہلوالیہ بکڈپونٹی دہلی ۱۹۸۷ء
 ۷۰۔ رابندر ناتھ ٹیگور۔ تین ناک۔ (مترجم پروفیسر مجیب)۔ ساہتہ اکادمی۔ ۱۹۸۳ء
 ۷۱۔ رام لعل نابھوی۔ چلبست۔ ترقی اُردو بیورنی دہلی ۱۹۹۲ء
 ۷۲۔ رضیہ حامد (ڈاکٹر) مرتب۔ اوپیرانگاری۔ باب العلم پبلیکیشنز نواہد دہلی، بھوپال ۱۹۹۱ء

- ۷۳۔ رفعت سرودش۔ جہاں آرا۔ نئی آواز دہلی۔ ۱۹۷۳ء
 ۷۴۔ ایضاً۔۔۔۔۔ شاہجہاں کا خواب۔ نورنگ کتاب گھر دہلی ڈسمبر ۱۹۸۰ء
 ۷۵۔ ایضاً۔۔۔۔۔ ڈگر پگھٹ کی۔ نورنگ کتاب گھر ۱۹۹۱ء
 ۷۶۔ ایضاً۔۔۔۔۔ زندگی اک سفر۔۔۔۔۔ ۱۹۹۵ء
 ۷۷۔ ایضاً۔۔۔۔۔ خواب اور تعبیر۔۔۔۔۔ ۱۹۹۹ء
 ۷۸۔ ایضاً۔۔۔۔۔ شعور آگئی۔۔۔۔۔ ۱۹۹۳ء
 ۷۹۔ رشید جہان (ڈاکٹر)۔ وہ اور دوسرے ڈرامے۔ رشید جہاں یادگار کمیٹی نئی دہلی ۱۹۷۷ء

- ۸۰۔ رشید انجم۔ فرعون۔ کا شانہ اسلام پور بھوپال ایم پی ۱۹۹۲ء
 ۸۱۔ راج نرائن راز۔ خواجہ احمد عباس افکار گفتار کردار (تہذیب و ترتیب)

ہریانہ اردو اکادمی ۱۹۸۹ء

- ۸۲۔ راجندر سنگھ بیدی۔ بے جان چیزیں۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھان لاہور۔
۸۳۔ ایضاً۔۔۔۔۔ سات کھیل۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی ۱۹۸۱ء
۸۴۔ ایضاً۔۔۔۔۔ ایک چادر میلی سی۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی بار سوم جنوری ۱۹۸۰ء
۸۵۔ ریاض الحسن (ڈاکٹر) نواب صاحب۔ مکتبہ شاہراہ اردو بازار دہلی ۱۹۶۸ء
۸۶۔ ریوتی سرن شرما۔ اور بھی غم ہیں زمانے میں۔ ایلو والیہ بک ڈپو نئی دہلی ۱۹۸۶ء
۸۷۔ زینت ساجدہ (مرتب) حیدر آباد کے ادیب۔ آندھرا پردیش سابعہ اکادمی ۱۹۵۸ء
۸۸۔ زاہدہ زیدی (پروفیسر) دوسرا کمرہ۔ آبشار پبلشنگ ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۰ء
۸۹۔ ایضاً۔۔۔۔۔ صحرائے اعظم۔ آبشار پبلشنگ ہاؤس علی گڑھ۔ ۱۹۹۱ء
۹۰۔ ایضاً۔۔۔۔۔ کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۹۸ء

۹۱۔ ایضاً۔۔۔۔۔ جدید مغربی ڈرامے کے اہم رجحانات۔ ڈاکٹر عابد حسین
میو ریل ٹرسٹ نئی دہلی ۱۹۹۷ء

- ۹۲۔ ایضاً۔۔۔۔۔ فکر و فن۔ آبشار پبلشنگ علی گڑھ ۱۹۹۳ء
۹۳۔ ایضاً۔۔۔۔۔ مسدور راہیں۔ قومی کونسل برائے فروغ زبان اردو۔ ۱۹۹۸ء
۹۴۔ ایضاً۔۔۔۔۔ انتون چیخوف کے شاہکار ڈرامے۔ انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۲ء

- ۹۵۔ ساغر نظامی۔ انارکلی۔ ادبی مرکز دہلی ۱۹۶۲ء
۹۶۔ ساگر سرحدی۔ تنہائی۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی ۱۹۷۳ء
۹۷۔ ایضاً۔۔۔۔۔ بھگت سنگھ کی واپسی۔ تخلیق کار پبلشرز دہلی ۲۰۰۳ء
۹۸۔ ایضاً۔۔۔۔۔ خیال کی دستک۔ آواز جامعہ مگر نئی دہلی۔ ۱۹۸۰ء
۹۹۔ سعادت حسن منٹو۔ آؤ۔ ساتی بک ڈپو اردو بازار دہلی۔ ۱۹۸۹ء

۱۰۰۔ ایضاً۔۔۔۔۔ نیلی رگیں۔۔۔۔۔ ۱۹۸۶ء

۱۰۱۔ ایضاً۔۔۔۔۔ شیطان۔۔۔۔۔

۱۰۲۔ ساجدہ زیدی۔ چاروں موسم۔ نصرت پبلشرز لکھنؤ۔ ۱۹۸۴ء

۱۰۳۔ ساجدہ زیدی (پروفیسر) سرحد کوئی نہیں۔ سلمان پبلشرز ۱۹۹۱ء

۱۰۴۔ سجود سیلانی۔ شاہکار۔ وانی آرٹ ڈل گیٹ سرینگر۔ ۱۹۷۳ء

۱۰۵۔ ایضاً۔۔۔۔۔ جلتنگ۔ ناشر نسیم سیلانی سرینگر کشمیر۔ ۱۹۹۱ء

۱۰۶۔ سید عبدالباری (مرتب) آزادی کے بعد اُردو ادب۔ انٹی ٹیوٹ آف

آئیچیکو اسٹڈیز نئی دہلی ۱۹۹۸ء

۱۰۷۔ سید رفیع الدین اشفاق۔ کشکش۔ بیت الاشاعت ناگ پور ایم۔ پی۔ ۱۹۵۴ء

۱۰۸۔ سید محمد حسن۔ (مؤلف)۔ بہار کا اُردو اسٹیج اور ڈراما۔ کتاب خانہ ترپولیا پٹنہ ۱۹۷۸ء

۱۰۹۔ سید محمد عقیل۔ جدید ناول کا فن۔ نیا پبلیکیشنز۔ الہ آباد۔ نومبر ۱۹۹۷ء

۱۱۰۔ سودیش کمار ہستی۔ ہٹلر۔ لاجپت رائے اینڈ سنز اُردو بازار دہلی۔

۱۱۱۔ شارب ردولوی ڈاکٹر۔ تنقیدی مباحث۔ تقسیم کار۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس

دہلی۔ ۱۹۹۵ء

۱۱۲۔ شکیب نیازی۔ کرشن چندر کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری۔ موڈرن

پبلشنگ ہاؤس دہلی۔ ۱۹۹۱ء

۱۱۳۔ شمیم حنفی پروفیسر۔ مٹی کا بلاوا۔ نئی آواز جامعہ نگر نئی دہلی۔ نومبر ۱۹۸۱ء

۱۱۴۔ ایضاً۔۔۔۔۔ مجھے گھریا آتا ہے۔ نئی آواز جامعہ نگر نئی دہلی۔ ۱۹۸۵ء

۱۱۵۔ سوفو کلیر۔ انٹی گوئی۔ (مترجم۔ قیصر زیدی)۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ۱۹۸۴ء

۱۱۶۔ سکمار سین (ڈاکٹر) تاریخ بنگلہ ادب۔ مترجم شانتی رنجن بھٹا چاریہ۔ ساہتہ

اکادمی ۱۹۷۵ء

۱۱۷۔ شاہد رزمی۔ اچا اور اُردو ڈراما۔ تخلیق کار پبلشرز نئی دہلی ۱۹۹۵ء

- ۱۱۸۔ شوکت تھانوی۔ کھی کھی۔ نیو تاج آفس دہلی۔ بار اوّل ۱۹۶۵ء
- ۱۱۹۔ ایضاً۔۔۔۔۔ غالب کے ڈرامے۔ بک سروس دہلی ۱۹۷۰ء
- ۱۲۰۔ ایضاً۔۔۔۔۔ سنی سنائی۔ ادارہ فروغ اُردو لاہور۔
- ۱۲۱۔ شبانہ نذیر۔ نذر رفعت سروس (مرتب) نورنگ کتاب گھر۔ ۲۰۰۱ء
- ۱۲۲۔ ایضاً۔۔۔۔۔ اُردو ادبیرا (۱۹۴۷ء کے بعد)۔ لودھی کالونی دہلی ۱۹۹۷ء
- ۱۲۳۔ شکیل الرحمن (ڈاکٹر) ایک چہرہ پر چھائیں کا۔ گلشن پبلشرز سری نگر ۱۹۸۹ء
- ۱۲۴۔ شہناز شاہین (ڈاکٹر) اُردو ناولوں اور افسانوں پر یورپی فکشن کے اثرات (۱۸۵۷ تا ۱۹۳۷) ناشر مصنفہ۔ ۲۰۰۱ء
- ۱۲۵۔ شمیم ملک (ڈاکٹر) آغا حشر کاشمیری حیات اور کارنامے تحقیقی و تنقیدی جائزہ۔ مجلس ترقی ادب کلب روڈ لاہور مارچ ۱۹۸۶ء
- ۱۲۶۔ شیکسپیر۔ پسند خاطر۔ ولایت حسین (مترجم)۔ العلوم پریس فرنگی لکھنؤ۔ ۱۹۲۷ء
- ۱۲۷۔ ایضاً۔۔۔۔۔ شہر سے دُور۔ مترجم۔ اختر بتوی۔ مکتبہ دین و ادب لکھنؤ ۱۹۷۲ء
- ۱۲۸۔ ایضاً۔۔۔۔۔ ایٹنی اور کلیو پٹر۔ مترجم نبیب الرحمن۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی ۱۹۷۹ء
- ۱۲۹۔ صادقہ ذکی (ڈاکٹر)۔ محمد مجیب حیات اور اُردو خدمات۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ ۱۹۸۴ء
- ۱۳۰۔ صالحہ عابد حسین بیگم۔ امتحان۔ سنگم کتاب گھر بار اول اکتوبر ۱۹۵۲ء
- ۱۳۱۔ ایضاً۔۔۔۔۔ حالی کی ایک جھلک۔ انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ ۱۹۵۹ء
- ۱۳۲۔ ایضاً۔۔۔۔۔ زندگی کے کھیل۔ کتابستان الہ آباد۔ ۱۹۵۷ء
- ۱۳۳۔ صفرا مہدی۔ (مرتب) اُردو زبان و ادب کے فروغ میں جامعہ ملیہ کا حصہ۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ ۱۹۹۷ء
- ۱۳۴۔ ضامن علی خان (مرتب) ساغر نظامی فن اور شخصیت۔ ساغر نظامی میو ریل اکیڈمی نئی دہلی ۱۹۸۵ء
- ۱۳۵۔ ضیا الدین (ڈاکٹر)۔ خواجہ احمد عباس۔ ادارہ فکر جدید لیا گنج نئی دہلی۔

- ۱۳۶۔ ظہور الدین ڈاکٹر۔ جدید اُردو ڈراما۔ ادارہ فکر جدید دہلی بار دوم ۱۹۹۳ء
- ۱۳۷۔ ایضاً۔۔۔۔۔ حقیقت نگاری اور اُردو ڈراما۔ سرینگر کشمیر۔ ۱۹۸۲ء
- ۱۳۸۔ ظہیر انور۔ انگاروں کا شہر۔ شرجیل آرٹس کلکتہ۔ ۱۹۸۲ء
- ۱۳۹۔ ایضاً۔۔۔۔۔ فرانسیسی ڈرامے (ترجمہ) شرجیل آرٹس پبلی کیشنز کلکتہ نومبر ۱۹۸۹ء
- ۱۴۰۔ ایضاً۔۔۔۔۔ ڈراما فن اور تکنیک۔۔۔۔۔ ۱۹۸۴ء
- ۱۴۱۔ عابد حسین (ڈاکٹر) پردہ غفلت۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی۔ ۱۹۸۳ء
- ۱۴۲۔ عارف نقوی۔ منظوم ڈرامے کی روایت۔ سافٹ ویئر ٹیکنالوجی انسٹی ٹیوٹ علی گڑھ ۲۰۰۱ء
- ۱۴۳۔ عتیق اللہ۔ ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ جلد اول۔ اُردو مجلس دہلی ۱۹۹۵ء
- ۱۴۴۔ عتیق احمد صدیقی۔ یونانی ڈراما۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۷۷ء
- ۱۴۵۔ عاشیہ احمد۔ دادی کی چارپائی۔ ادارہ فکر جدید نئی دہلی ۱۹۹۱ء
- ۱۴۶۔ عرفان صدیقی۔ مترجم۔ مالویگا گنی متر۔ اتر پردیش اُردو اکادمی ۱۹۸۳ء
- ۱۴۷۔ عشرت رحمانی۔ اُردو ڈراما کا ارتقا۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ۔ ۱۹۷۸ء
- ۱۴۸۔ عطیہ نشاط۔ اُردو ڈراما روایت اور تجربہ۔ طبع اول ۱۹۷۳ء
- ۱۴۹۔ عزیز احمد (مترجم) معمار اعظم۔ انجمن ترقی اُردو ہند۔ ۱۹۴۰ء
- ۱۵۰۔ فصیح احمد پروفیسر۔ اُردو یکباہی ڈراما۔ ۱۹۴۷ء کے بعد (جلد ۳) ادارہ ادب اُردو ممبئی۔ ۱۹۷۳ء
- ۱۵۱۔ فرمان فٹوری (ڈاکٹر) اُردو شاعری کا فن ارتقا۔ ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۹۴ء
- ۱۵۲۔ قمر رئیس۔ (مرتب) ترجمہ کافن اور روایت۔ تاج پبلیشنگ ہاؤس دہلی جون ۱۹۷۶ء
- ۱۵۳۔ قمر رئیس / عاشور کاظمی۔ ترتیب۔ ترقی پسند ادب۔ پچاس سالہ سفر۔ ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس دہلی ۲۰۰۰ء
- ۱۵۴۔ قمر رئیس (مرتب) اُردو میں لوک ادب۔ سیمانت پرکاش دہلی۔ ۱۹۹۰ء

- ۱۵۵۔ ایضاً۔ منشی پریم چند حیات و کارنامے۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ۔ ۱۹۸۳ء
- ۱۵۶۔ قدسیہ زیدی۔ آزر کا خواب مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی۔ ۱۹۸۶ء
- ۱۵۷۔ ایضاً۔۔۔۔۔ چچا چھکن کے کارنامے۔ آزاد کتاب گھر کلاں محل دہلی ۱۹۵۶ء
- ۱۵۸۔ ایضاً۔۔۔۔۔ خالد کی خالہ۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی۔ ۱۹۵۵ء
- ۱۵۹۔ ایضاً۔۔۔۔۔ جان ہار۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی۔
- ۱۶۰۔ کالی داس۔ شکنتلا۔ مترجم ساغر نظامی۔ ناشر مترجم۔ ۱۹۶۱ء
- ۱۶۱۔ ایضاً۔۔۔۔۔ مترجم اختر حسین رائے پوری۔ لطفی پریس دہلی ۱۹۳۸ء
- ۱۶۲۔ ایضاً۔۔۔۔۔ ابھگیان شکنتلا۔ مترجم بشیشور پرشاد منور کھنوی۔ آدرش کتاب گھر دہلی ۱۹۶۳ء
- ۱۶۳۔ ایضاً۔۔۔۔۔ شکنتلا۔ (ترجمہ) قدسیہ زیدی۔ انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۵۷ء
- ۱۶۴۔ کرتار سنگھ دگل۔ دیانجھ گیا۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی دوسرا ایڈیشن۔ ۱۹۸۰ء
- ۱۶۵۔ کرشن چندر۔ دروازہ۔ اردو اکیڈمی لاہور بار چہارم
- ۱۶۶۔ ایضاً۔۔۔۔۔ دروازے کھول دو۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی ۱۹۷۷ء
- ۱۶۷۔ کشور ناہیدہ۔ عورت مرد کا رشتہ (اخذ و ترجمہ) ادب پبلی کیشنز نئی دہلی ۱۹۹۶ء
- ۱۶۸۔ کوکب قدر سبحان علی میرزا۔ واجد علی شاہ کی ادبی اور ثقافتی خدمات۔ ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء
- ۱۶۹۔ کامل قریشی ڈاکٹر (مرتب) اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب اردو اکادمی دہلی ۱۹۸۷ء
- ۱۷۰۔ کمال احمد صدیقی (ڈاکٹر)۔ اردو ریڈیو اور ٹیلی ویژن میں ترسیل و ابلاغ کی زبان۔ NCPUL۔ ۱۹۹۸ء
- ۱۷۱۔ کمال احمد (بنگال)۔ دو ڈرامے تجرباتی۔ شاداد کتاب گھر کلکتہ۔ ۱۹۷۷ء
- ۱۷۲۔ ایضاً۔۔۔۔۔ مور کے پاؤں۔۔۔۔۔ ۱۹۸۶ء

- ۱۷۳۔ ایضاً۔۔۔۔۔ گردآب۔ ۱۹۹۸ء
- ۱۷۴۔ ایضاً۔۔۔۔۔ آگنی گنگا۔۔۔۔۔ ۱۹۹۶ء
- ۱۷۵۔ گیان چند جین (پروفیسر)۔ اوپندر ناتھ اشک۔ ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس
دہلی۔ ۲۰۰۰ء
- ۱۷۶۔ ایضاً۔۔۔۔۔ مقدسے اور تبصرے۔ انجمن ترقی اُردو ہند نئی دہلی ۱۹۹۵ء
- ۱۷۷۔ کلیم سہرائی ڈاکٹر (مرتب)۔ بیمار بلبل احمد حسین وافر جہاں گیر نگری۔ مغربی
بنگلہ اُردو اکیڈمی کلکتہ ۱۹۸۷ء
- ۱۷۸۔ کمار پاشی۔ جملوں کی بنیاد۔ پی کے پبلیکیشنز۔ دریا گنج دہلی۔ ۱۹۷۳ء
- ۱۷۹۔ مسعود حسن رضوی ادیب۔ اُردو ڈراما اور اسٹیج (ابتدائی دور کی مفصل
تاریخ) کتاب نگردین دیال روڈ لکھنؤ۔ طبع دُوم ۱۹۶۸ء
- ۱۸۰۔ مشتاق احمد۔ بنگال میں اُردو ڈراما آغاز تا حال۔ مغربی بنگال اُردو اکیڈمی۔ ۱۹۹۰ء
- ۱۸۱۔ میونسوہ دلوی (ڈاکٹر)۔ ممبئی میں اُردو مکتبہ جامعہ لمیٹڈ جامعہ گمرنی دہلی ۱۹۷۰ء
- ۱۸۲۔ منور نجم داس۔ پران بندھو کر۔ جنگل کا ہنس اور شویت پدما۔ ترجمہ شمس الحق
عثمانی۔ N.B.T. ۱۹۸۷ء
- ۱۸۳۔ مفتی شوکت فہمی۔ ہندوستان پر اسلامی حکومت۔ دین و دنیا پبلیشنگ کمپنی دہلی ۱۹۵۱ء
- ۱۸۴۔ محبوب الرحمن فاروقی (مرتب) آجکل کے ڈرامے۔ پبلیکیشنز ڈویژن
وزارت اطلاعات و نشریات ہند ۱۹۹۹ء
- ۱۸۵۔ محمد فضل الرحمن۔ کارخانہ۔ عبدالحق اکیڈمی ستمبر ۱۹۴۳ء
- ۱۸۶۔ ایضاً۔۔۔۔۔ آئندہ زمانہ۔۔۔۔۔
- ۱۸۷۔ ایضاً۔۔۔۔۔ ظاہر باطن۔ انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ۔ ۱۹۶۱ء
- ۱۸۸۔ ایضاً۔۔۔۔۔ سقراط۔ ادارہ ادبیات اُردو حیدرآباد۔ ۱۹۹۰ء
- ۱۸۹۔ ایضاً۔۔۔۔۔ ہلینا۔ سب رس کتاب گھر حیدرآباد ۱۹۵۸ء

- ۱۹۰۔ محمد مجیب (پروفیسر)۔ کھیتی۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی اپریل ۱۹۵۲ء
- ۱۹۱۔ ایضاً۔۔۔۔۔ انجام۔ مئی ۱۹۷۰ء
- ۱۹۲۔ ایضاً۔۔۔۔۔ خانہ جنگی۔ ۱۹۷۵ء
- ۱۹۳۔ ایضاً۔۔۔۔۔ حبہ خاتون۔ ۱۹۸۴ء
- ۱۹۴۔ ایضاً۔۔۔۔۔ ہیر ورن کی تلاش۔ ۱۹۸۴ء
- ۱۹۵۔ ایضاً۔۔۔۔۔ دوسری شام۔ ۱۹۵۶ء
- ۱۹۶۔ ایضاً۔۔۔۔۔ آزمائش۔ ۱۹۸۴ء
- ۱۹۷۔ مجیب خان۔ لاچارے مائی۔ ناشر مصنف۔ ممبئی۔ ۱۹۸۴ء
- ۱۹۸۔ مرتضیٰ حسین بلگرامی۔ مکالمہ غالب۔ بک سنٹر روڈ گی اور علی گڑھ۔ ۱۹۷۰ء
- ۱۹۹۔ محمد حسن (ڈاکٹر) ضحاک۔ عاکف بکڈ پونیا محل دہلی۔
- ۲۰۰۔ محمد حسن (ڈاکٹر)۔ جدید اردو ادب۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی۔ ۱۹۷۵ء
- ۲۰۱۔ ایضاً۔۔۔۔۔ مرتب۔ اردو ڈراموں کا انتخاب۔ قومی کونسل برائے فروغ
اردو ۱۹۹۸ء
- ۲۰۲۔ ایضاً۔۔۔۔۔ پیسہ اور پرچھائیں۔ ادارہ فروغ اردو لکھنؤ۔ ۱۹۵۵ء
- ۲۰۳۔ ایضاً۔۔۔۔۔ میرے اسٹیج ڈرامے۔ ادارہ فروغ اردو لکھنؤ۔ ۱۹۶۹ء
- ۲۰۴۔ ایضاً۔۔۔۔۔ نئے ڈرامے (مرتب) انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۵۸ء
- ۲۰۵۔ ایضاً۔۔۔۔۔ کھرے کا چاند۔ شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی۔ ۱۹۶۹ء
- ۲۰۶۔ ایضاً۔۔۔۔۔ مور پکھی اور دوسرے ڈرامے۔ مکتبہ دین و ادب لکھنؤ۔ ۱۹۷۵ء
- ۲۰۷۔ محمد افضل الدین اقبال ڈاکٹر۔ اردو کا پہلا نثری ڈراما اور کپیلین گرین
آوے۔ حیدرآباد۔ ۱۹۵۴ء
- ۲۰۸۔ ایضاً۔۔۔۔۔ ایٹ انڈیا کمپنی کے علمی ادارے فورٹ ولیم کالج اور فورٹ
سینٹ کالج۔ ۲۰۰۳ء

- ۲۰۹۔ مہدی نظمی۔ چارہ ساز عالم۔ ہندوستان پبلیکیشنز۔ جسی پورہ غازی آباد۔ ۱۹۸۳ء
- ۲۱۰۔ نارنگ پرویسر گوپی چند۔ اُردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ (مرتب)۔ اُردو اکاڈمی دہلی۔ ۱۹۹۸ء
- ۲۱۱۔ ایضاً۔۔۔۔۔ (مرتب) بیسویں صدی میں اُردو ادب۔ ساہتہ اکاڈمی دہلی۔ ۲۰۰۲ء
- ۲۱۲۔ نامی ڈاکٹر عبدالعلیم۔ اُردو تھیٹر جلد اول۔ انجمن ترقی اُردو پاکستان۔
- ۲۱۳۔ نور پرکار۔ صبا آوارہ (ترجمہ) پبلشرز مرزا غالب اکیڈمی ممبئی۔ ۱۹۷۸ء
- ۲۱۴۔ نسیم حجازی۔ ثقافت کی تلاش۔ بھوشن بک ڈپو دہلی۔
- ۲۱۵۔ نثار احمد فاروقی۔ دید و دریافت۔ آزاد کتاب گھر کلاں محلہ دہلی۔ ۱۹۶۴ء
- ۲۱۶۔ نوشادر رضا۔ مغربی بنگال میں اُردو ڈرامے کا سفر۔ کلاں تھیر گلڈ کلکتہ۔ ۱۹۹۷ء
- ۲۱۷۔ نیسی جین مرتب۔ ہندی کے ایک بابی ڈرامے۔ بلراج ورما۔ ۱۹۹۱ NBTء
- ۲۱۸۔ محمد شاہد حسین ڈاکٹر۔ اندر سبھا کی روایت۔ نشاط پریس فیض آباد۔ ۱۹۸۴ء
- ۲۱۹۔ محمد شفیع ڈاکٹر۔ آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ۔ برہان پور ایم پی۔ ۱۹۸۸ء
- ۲۲۰۔ محمد عمر نور الہی۔ پنجم مدھم۔ راج محل پبلشرز جموں سری نگر۔ لاہور۔ ۱۹۴۵ء
- ۲۲۱۔ منشی پریم چند۔ کربلا۔ لاجپت رائے اینڈ تاجران کتب دہلی ۱۹۵۸ء
- ۲۲۲۔ مرزا محمد ہادی رسوا۔ مرقع لیلی مجنوں۔ رام نرائن لال الہ آباد۔ ۱۹۲۳ء
- ۲۲۳۔ ایضاً۔۔۔۔۔ طلسم اسرار۔ سرفراز پریس لکھنؤ۔ ۱۹۵۸ء
- ۲۲۴۔ مجنوں گورکھپوری (مترجم) تین مغربی ڈرامے۔ انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ۔ ۱۹۴۸ء

- ۲۲۵۔ میرزا ادیب۔ مٹی کا دیا۔ سنگ میل پبلی کیشنز لاہور۔ ۱۹۸۴ء
- ۲۲۶۔ مسیح زماں ڈاکٹر۔ مرتب۔ خورشید۔ بہر رام جی فریدوں جی سر زبان۔ کتاب

نگردین دیال روڈ لکھنؤ۔ ۱۹۷۳ء

۲۲۷۔ محمود ذکی۔ کالی داس ایک مطالعہ۔ اردو مجلس اے ڈی ۱۱۳ اے شالیمار باغ دہلی۔ ۱۹۸۴ء

۲۲۸۔ وزیر آغا ڈاکٹر۔ معنی اور تناظر۔ انٹرنیشنل اردو پبلیکیشنز نئی دہلی۔ ۲۰۰۰ء

۲۲۹۔ وجے دیو سنگھ۔ اردو اسٹیج ڈراما (تاریخ و تنقید) ادارہ فکر جدید ۱۹۹۶ء

۲۳۰۔ وارث علوی۔ راجندر سنگھ بیدی۔ ساہتہ اکادمی۔ ۱۹۸۹ء

۲۳۱۔ وقار عظیم (پروفیسر) نیا افسانہ۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۵ء

۲۳۲۔ مولیر۔ وہمی۔ مترجم وزیر حسن۔ ادارہ ادبیات اردو حیدر آباد۔ ۱۹۵۹ء

۲۳۳۔ وریندر پٹواری۔ آخری دن۔ موڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی۔ ۱۹۸۴ء

۲۳۴۔ ہومر۔ اوڈیسی۔ تلخیص۔ اطہر پرویز۔ ترقی اردو بیورو نئی دہلی۔ ۱۹۸۳ء

۲۳۵۔ ہرش وردھن۔ رتناولی (مترجم) پروپکار پیام۔ آتر پردیش اردو اکادمی۔ ۱۹۹۱ء

۲۳۶۔ یوسف سرمست (ڈاکٹر)۔ بیسویں صدی میں اردو ناول۔ ترقی اردو بیورو

نئی دہلی۔ ۱۹۹۵ء

۲۳۷۔ مرتب۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی۔ ۱۹۸۴ء مجیب صاحب احوال و افکار

۲۳۸۔ مدھیہ پردیش میں اردو ادب۔ (مرتب) مدھیہ پردیش اردو اکیڈمی۔

۲۳۹۔ اردو ادب کو خواتین کی دین۔ اردو اکادمی دہلی۔ ۱۹۹۴ء

رسائل

- ۱۔ آجکل نئی دہلی۔ جلد ۵۴ شمارہ ۵ دسمبر ۱۹۹۵ء
- ۲۔ آجکل فروری ۱۹۸۷ء۔
- ۳۔ آجکل۔ جولائی۔ ۲۰۰۲ء جلد ۶۰ شمارہ ۱۲۔
- ۴۔ آجکل فروری ۲۰۰۵ء جلد ۶۳ شمارہ ۷۔
- ۵۔ آجکل اپریل ۲۰۰۴ء جلد ۶۲ شمارہ ۹۔
- ۶۔ آجکل گیا۔ ستمبر۔ ۱۹۷۳ء شمارہ ۵۱ جلد ۱۴۔
- ۷۔ انشاء۔ ایڈیٹر اعجاز۔ ۱۹۹۵ء۔ جلد ۱ شمارہ ۶۔
- ۸۔ ایوانِ اُردو۔ دسمبر ۲۰۰۰ء جلد ۱۴ شمارہ ۸۔
- ۹۔ اُردو معنی (دہلی) قدیم اُردو نمبر شمارہ ۹۔
- ۱۰۔ استعارہ۔ مدیر صلاح الدین پرویز۔ ۲۰۰۱ء جلد ۲ شمارہ ۱۔
- ۱۱۔ ادب لطیف۔ گولڈن جوبلی نمبر ۱۹۸۲ء۔ جلد ۵ شمارہ ۱۲، ۱۱۔
- ۱۲۔ اوراق لاہور۔ شمارہ ۲ جلد ۳۔ ۱۹۶۸ء جولائی۔
- ۱۳۔ افکار شمارہ ۹۸۔ ۱۹۷۷۔ ۱۹۶۸ء۔
- ۱۴۔ افکار جوبلی نمبر جولائی ۱۹۷۰ء شمارہ ۲، ۳، مدیر صبا لکھنوی۔
- ۱۵۔ ادبی دنیا لاہور مئی۔ ۱۹۶۳ء۔ خاص نمبر۔
- ۱۶۔ بزم کتاب۔ مئی ۱۹۸۰ء۔ مدیر۔ احمد ندیم قاسمی۔
- ۱۷۔ بیسویں صدی۔ نئی دہلی (سالنامہ) جنوری ۱۹۹۲ء۔
- ۱۸۔ تحریک دہلی۔ جلد ۲۲۔ شمارہ نمبر ۹۔ دسمبر ۱۹۷۳ء۔ ایڈیٹر گوپال متل۔
- ۱۹۔ تخلیقی ادب اسلوب کراچی۔ جلد ۸ شمارہ ۱ جولائی۔ ۱۹۸۵ء۔
- ۲۰۔ جدید ذہن۔ مدیر زیرِ رضوی۔ دہلی ۱۹۹۳ء۔

- ۲۱۔ دہلی کالج اُردو میگزین فکر نو۔ نگران تنویر احمد علوی ۱۹۶۹ء
- ۲۲۔ روح ادب۔ مغربی بنگال اُردو اکاڈمی اپریل ۲۰۰۳ء
- ۲۳۔ روح ادب۔ ستمبر ۲۰۰۳ء جلد و شمارہ ۶۶-۶۵۔
- ۲۴۔ زبان و ادب بہار اُردو اکیڈمی جلد ۱۰ شمارہ ۱۔
- ۲۵۔ سات رنگ کراچی۔ جلد نمبر ۲ مارچ اپریل ۱۹۶۶ء شمارہ ۱۲-۱۱
- ۲۶۔ سائنس کی دنیا نیٹل انسٹی ٹیوٹ آف سائنس کیونیکیشن۔ Niscom۔ جولائی ستمبر ۲۰۰۲ء
- ۲۷۔ سویرا۔ نیا ادارہ لاہور نمبر ۲۴ ایڈیٹر حنیف داسے سیدہ شاہین۔
- ۲۸۔ سوغات بنگلور۔ ایڈیٹر محمود ایاض ۱۹۹۲ء۔
- ۲۹۔ سرسیدیں پاکستانی ادب۔ ترتیب و انتخاب۔ رشید امجد فاروق علی۔ فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج راولپنڈی پہلی جلد۔ مئی ۱۹۸۱ء
- ۳۰۔ سہ ماہی اُردو۔ انجمن ترقی اُردو پاکستان ۱۹۸۵ء جلد ۴ شمارہ ۱۔
- ۳۱۔ شاہراہ اکتوبر ۱۹۵۷ء جلد ۹ شمارہ ۵۔
- ۳۲۔ شاہراہ دہلی اگست۔ جون ۱۹۵۱ء۔
- ۳۳۔ شاعر (ہم عصر اُردو ادب نمبر ۱۹۷۷ء)
- ۳۴۔ شعور نئی دہلی مارچ ۱۹۷۸ء۔ شعور پہلی کیشنز۔ ۱۹۷۸ء۔
- ۳۵۔ صبح نو۔ جلد ۲۱ شمارہ ۳۱۔ مدیر و فاضل پوری پٹنہ ۱۹۷۱ء
- ۳۶۔ صبح ادب لکھنؤ۔ سالانہ اپریل مئی ۱۹۷۶ء شمارہ ۱۸-۱۹۔ ایڈیٹر مسعود الحسن عثمانی۔
- ۳۷۔ عصری ادب نگران محمد حسن۔
- ۳۸۔ فنون لاہور جلد ۳۔ شمارہ ۱۰-۱۹۷۸ء
- ۳۹۔ فکر و نظر اکتوبر ۱۹۶۳ء مدیر ڈاکٹر یوسف حسین خان جلد ۵ نمبر ۳۔
- ۴۰۔ قومی زبان پاکستان جولائی ۱۹۸۶ء۔

- ۴۱۔ قومی زبان پاکستان مارچ ۱۹۸۲ء
- ۴۲۔ کتاب لکھنؤ۔ ۱۹۷۹ء
- ۴۳۔ کتاب نمائی ۱۹۸۳ء
- ۴۴۔ گفتگو سہ ماہی شمارہ ۹-۱۰۔ مارچ جون ۱۹۷۵ء۔ ایڈیٹر سردار جعفری۔
- ۴۵۔ نگار پاکستان۔ اگست ۵۶ مدیر نیاز فتحپوری جلد ۴۹ شمارہ ۶۔
- ۴۶۔ نقوش پاکستان مئی ۱۹۶۳۔ جلد ۳ شمارہ ۹۔
- ۴۷۔ نقوش (مضمون نگار ڈاکٹر صفدر حسین) ۱۹۵۸ء
- ۴۸۔ ہمایوں لاہور ستمبر ۱۹۵۳ جلد ۶۴ شمارہ ۲۔ مارچ
- ۴۹۔ ایضاً۔۔۔۔۔ ۱۹۵۴۔ شمارہ ۳۔ جلد ۶۵۔
- ۵۰۔ ہندوستانی ادب حیدرآباد ایڈیٹر جی ام خان جنوری فروری ۱۹۶۴۔
- ۵۱۔ ہم قلم کراچی۔ اکتوبر ۱۹۶۶۔ جلد ۱ شمارہ ۲۔
- ۵۲۔ یہ صبح دہلی ادبی سہ ماہی جنوری تا مارچ۔ ۱۹۹۸ جلد شمارہ ۱۔ مدیر ارتضیٰ کریم۔

BIBLIOGRAPHY

1. A Sebastian Dravyam Pillai Post Modernism. An Introduction
Thorsea Publicaiton India. 1991
2. A. F. Scott. Current literary terms. Macmillan UK. 1974.
3. Adya Rangacharya. The Indian Theatre N.B.T India New Delhi: 1971.
4. Allardyce Nicoll British Drama. 5th Edition George G. Harrap & Co.
LTD London 1969.
5. --Ibid--. The Theory of Drama. George G. Harrap & Company Ltd.
London 1937.
6. Arthur-A- Macdonell. A History of Sanskrit literature Motilal
Banarsi- Dass. Delhi. 1965.
7. Bertolt Brecht. Mother courage and her children. translated from
German by John Willett with commentary and notes by Hugh
Rorrisim Metuen student editions methuen London. 1983.
8. C.D. Verman (edited) sterling general studies and general knowledge
sterling publishers 1991.
9. Coles Dictionary of literary terms Rama Brothers Delhi. 2001
10. Clara Thompson (edited) An out line of Psychoanalysis. The modern
library New York 1953.
11. C.S. Lewis. An experience in criticism. Vikas publishing House Pvt.
New Delhi 1976.
12. D. H. Lawrence. Sons and lovers. edited by Ravendra Prakash.
Lakshmi Narain Agarwal Educational Publishers. Agra.
13. Frances W. Pritchett Urdu Literature. A Bibliography of English
language source. Manohar publication New Delhi. 1979.
14. F. R. Faridi (Dr) Operation Enduring Freedom or Global Supremacy
Markazi Maktaba Islami Publishers New Delhi.

15. Felicia Hardion Londre. The History of world theatre. (From the English Restoration to the present) New York 1991.
16. Graham Bartran (edited) Brecht in perspective. Anthony Wayne Longman London and New York. 1982.
17. G. N. S. Raghavan (Editor) Reading From India-Indian Council for cultural relations New Delhi. 1980.
18. Henray W. Wells. The classical Drama of India. Asia Publishing House Bombay 1963.
19. Hensy Home. Elements of criticism. Lord Kames. Anmol Publications Pvt. Ltd. New Delhi India.
20. Jess Stein (Editor) the Random House Dictionary of English Language.the Unabridged edition. laurence urdang the tulshah enterprises Bombay 1996.
21. J. B. Priestley. The art of the Dramatist. Heinemann London 1957.
22. Jonnnie Patricia Mobley. Dictionary of Theatre and Drama Terms. N.T.C Publishining group lincoln wood illinois U.S.A 1998.
23. Kironmony Raha-Bengali Theatre N.B.T India Second Edition 1993.
24. K. A. Abbas. Indian Films-Hind pocket Books. 1977.
25. Kenneth Nutall. The Play production for young people. Faber and Faber London.
26. Kalimuddin Ahmad-Dictionary of literary terms (eng. Urdu) Bureau for promotion of Urdu 1986.
27. Kennedy X. J. Literature an Introduction to fiction poetry and Drama compact edition Dana Gioia wesleyan university 1995.
28. Qamar Rais (editor) October Revolution impact on Indian Literature sterling publishers New Delhi. 1978.
29. Mohammad Sadiq. A History of Urdu literature. Second edition Oxford University press Delhi. 1984.

30. Meena Shirwadkar-image of woman in the indo-Anglian novel. Sterling publishers Pvt. Ltd. 1979.
31. Michael Coulson (Translated) three Sanskrit plays-penguin books 1981.
32. Premchand-Deliverance and other stories translated by David Rubin penguin books. 1988.
33. Peter Coulter and Helagageyer Ryan Uthaca (edited) literary theory today. Cornell university press New York 1990.
34. Raj Inderpal . D.H. Lawrence's Sons and Lovers. Rama Brothers (20th edition) 1997.
35. Ram Gopal. Kalidasa his Art and Culture. Concept publishing company New Delhi 1984.
36. S. B. Bhattacharje. Encyclopedia of Indian events and Dates. Sterling publisher's private limited second edition. 1987.
37. S.C. Bhat- Drama in ancient India. Amrit Book Co. Connaught Circus New Delhi 1st edition 1961.
38. S. Schoenbaum. William Shakespeare A Compact Documentary life clarendon press oxford 1977.
39. S.R. Sharma (editor) Teaching and Development of Urdu. Anmol Publications Pvt. Ltd. New Delhi. 1993.
40. Taisha Abraham (edited) Feminist Theory and Modern Drama penguin International Delhi 1998.
41. Thomas Kirkup. A History of Socialism edited by R. Pease, Adam and Charles Black soho Square london 1913 (5th edition)
42. T. C. Rastogi. Western influence in Iqbal. Ashish publishing House. 8/81. Punjabi Bagh New Delhi. 1987
43. A Dictionary of science. Literature and Art (Vol ii) Komal Prakashan Delhi reprint 2002.

44. Encyclopedia of world authors edited by Frank N. Magill Haper and Kow. Publishers New York Evanson and london 1958.
45. Encyclopaedia of Indian literature.chief editor Amaresh Datta Vol 1 Sahitya Akadami New Delhi 1987.
46. Indian Drama.the Publication Division Ministry of Information and Broadcasting Government of India 1959.
47. The New Oxford Encyclopedic Dictionary Vol 6 Bay Books in Association with oxford university press. 1983.
48. Oxford Encyclopedic Dictionary pipzyon Vol 3. Bay Books in association with Oxford University press.
49. Voice of Kashmir (Srinagar) editor G. N. Khyal Vol I No. 30 20 Nov. 2003.
50.Ibid..... 23 Sep. 2003. No20 Vol 1.
51. Journal of South Asian Literature 1977-78 Vol X III, 1,2,3 Asian Studies Centre Michigan State University 1978.
52.ibid.... Vol x 1975. No 2,3,4 Theater in India Chief editor Farley Richmond.

